

“Baying”

A Obra de Paula Rego e o Cinema

Cynthia Isabelle Dionísio Van Maercke

Trabalho de Projecto

de Mestrado em Ciências da Comunicação

Especialização em Cinema e Televisão

Outubro 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica de Prof. José Manuel Costa

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional:

Luís Gigante, Ana e Henrique Pinto, Ricardo Trovão.

À equipa da Casa das Histórias Paula Rego, pela partilha:

Helena de Freitas, Ana Ruivo, Catarina Alfâro, Catarina Aleluia, Tiago Almeida, António Francisco, André Catarino, Joana Macedo, Diana Silva, Mariana Batista.

Ao Professor José Manuel Costa, o meu orientador, pelos sábios conselhos.

Agradeço também a todos os que eventualmente não terão sido citados e, por fim, de uma forma geral, a todos os que me ajudaram e apoiaram, contra todas as adversidades, tornando este trabalho possível.

CICLO DE CINEMA

“BAYING”

A OBRA DE PAULA REGO E O CINEMA

Cynthia Isabelle Dionísio Van Maercke

Resumo

Perante obras como as *Avestruzes Bailarinas* ou *Branca de Neve*, é pertinente pensarmos a relação da pintora portuguesa Paula Rego com a Sétima Arte. É o que esta proposta académica tentará explorar ao longo das próximas páginas. Partirá de premissas teóricas para tentar estabelecer um diálogo possível entre a sua obra e o Cinema, assumindo este diálogo a forma de conceção de um Ciclo de filmes.

Esta abordagem interdisciplinar, procurará entrelaçar a linguagem cinematográfica e pictural através de conceitos comuns como, entre outros, a Imagem-Pulsão, de Gilles Deleuze, tecendo assim uma rede de interligações que se estendem da tela da pintora à tela cinematográfica. Nesta programação, os filmes servirão de objetos de estudo concretos em que poderemos encontrar e sublinhar afinidades entre eles e a obra da artista.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Pintura, Imagem-Pulsão, Pulsão, Psicanálise

Abstract

As we look at works such as *The Dancing Ostriches* or *Snow White*, a thought about the influence of the Cinema on Paula Rego's art imposes itself. This is exactly the purpose of this project. It will start from a theoretical ground to build a dialogue between her work and the Cinema. This dialogue will consist in a series of films, in which each movie will represent a concrete object of study, highlighting affinities between both languages. As a multidisciplinary study, it will attempt to mingle pictorial and cinematographic languages through common concepts that might exist between them, as for example, Gilles Deleuze's *Impulse Image*, drawing a network of relations between Paula Rego's canvas and the cinematographic screen.

KEYWORDS: Cinema, Painting, Impulse Image, Impulse, Psychoanalysis

Índice

SUMÁRIO	1
CÁPITULO I - ESTADO DA ARTE	2
CÁPITULO II - A CAMINHO DE UM DIÁLOGO	8
II.a. Os primórdios do debate	11
II.b. Movimentos internos obra de Paula Rego ou as imagens-pulsão	16
II.c. Uma abordagem psicanalítica	21
II.d. A Pulsão no gesto criativo	22
CÁPITULO IV – BAYING : PROPOSTA DE FILMES.....	35
El Ángel Exterminador	35
The Maids	37
La Vénus Noire.....	40
Barbe-Bleue	41
Nippon Konchûki.....	45
Giulietta Degli Spiriti	48
A Woman under the Influence	51
CONCLUSÃO	54
BIBLIOGRAFIA	55
ANEXOS.....	i
Programa do Ciclo dedicado a Paula Rego -Yale Centre for British Art.....	i
FICHAS TÉCNICAS.....	iii

SUMÁRIO

A ideia para este tema surgiu naturalmente da conjuntura profissional e académica em que me encontrava na altura em que dei início a este projeto. A concluir um Mestrado em Cinema e Televisão e trabalhando simultaneamente na Casa das Histórias Paula Rego, com consequente acesso privilegiado à sua obra, foi-me possível verificar que, desde muito cedo, a artista cultivou laços muito estreitos com o Cinema. A Sétima Arte ocupou, desde sempre, um lugar privilegiado na sua vida, tendo embalado a sua infância e pontuado o seu quotidiano desde então, traduzindo-se numa influência que se repercutiu ao longo de toda a sua obra.. Terá visto um número avassalador de filmes ao longo de sua existência, os quais moldaram o seu imaginário e contaminaram a sua produção artística. Esta ligação, apesar de visível, foi pouco estudada, despertando o meu interesse em descobrir de que maneira o Cinema terá contribuído para o percurso de Paula Rego, uma artista única no panorama artístico Português e cuja obra desafia a crítica.

A escolha da programação de um ciclo, o qual terá idealmente lugar na Casa das Histórias Paula Rego (isto se as condições o permitirem) prende-se com o objetivo de fomentar uma abordagem interdisciplinar como novo foco de análise da obra da artista, e, pela mesma ocasião, dinamizando um espaço com grande potencial para este género de projeto: o auditório, motivando assim uma nova afluência de público ao Museu. Com uma lotação de duzentos lugares e inserido no quadro privilegiado de um edifício de renome internacional somando vários prémios arquitetónicos, afigura-se como o local de eleição para a realização de uma iniciativa desta natureza. Esta sala conta já com algumas atividades neste âmbito, a saber, um curso de Cinema, várias mostras de documentários relacionados com a História da Arte e dos Museus, tendo ainda acolhido uma parceria com o Cinanima, com uma seleção de várias obras de Cinema de Animação.

Para além do âmbito da obra de Paula Rego, esta proposta levanta igualmente questões que considero pertinentes no que diz respeito à História do Cinema no seu todo, e a sua relação com a Pintura, a qual foi frequentemente polémica, alimentando debates acesos entre teóricos. A ontologia da imagem é aqui questionada, assim como as suas qualidades expressivas e discursivas.

CÁPITULO I - ESTADO DA ARTE

Paula Rego tem motivado uma profusão de estudos que incidem sobre as várias facetas da sua obra. Muito versátil, soube reinventar-se anos após anos, tendo apurado a sua arte, desdobrando-se em técnicas distintas. Foi com o desenho, quando era criança, que iniciou esta longa e frutífera caminhada. Formou-se em pintura, da qual experienciou diversas modalidades. Primeiro através dos preceitos rígidos da Slade School of Fine Arts, depois esforçando-se para libertar-se do jugo da prática pictural mais tradicional, que implicava estudos preparatórios, recurso a modelo, exercícios precisos de observação e maturação do trabalho final. Largando essas amarras, autonomizou o gesto criativo que se quis mais solto, corpóreo, visceral.

Do ponto de vista das temáticas que constituem a sua obra, revelam-se teias complexas de tramas humanas que se estendem da esfera privada para o espaço público, visando a desvelar o que de mais íntimo dorme em nós. É evidente que esta obra assumiu contornos que, para muitos, tem tido algo de indecente, de chocante. Pois as suas telas despertam emoções fortes, não deixando ninguém indiferente. Da vontade de compreendê-las, elevaram-se várias vozes, de críticos, de teóricos das mais diversas áreas, de artistas, para tentar mapear a sua arte.

Uma das mais preciosas pistas nos é dada por Victor Willing, o seu marido, também ele, artista. Foi, sem dúvida alguma, para além de conselheiro de grande influência no seu trabalho, a pessoa que melhor terá entendido os seus objetivos, ajudando-a frequentemente a alcançá-los da melhor maneira. Textos da sua autoria são incontornáveis para a compreensão das primeiras fases da sua obra, a sua ligação com a arte bruta, as colagens, o seu retorno a um maior figurativismo, nos anos oitenta. Victor Willing, tendo falecido em 1988 de esclerose múltipla não acompanhou os seus trabalhos posteriores. O seu contributo foi importante na análise do seu gesto criativo.

John McEwen, por seu lado, tem-se dedicado a mapear a obra da artista, analisando-a através dos acontecimentos e fases da sua vida. Este largo estudo resultou em inúmeros artigos, numa biografia e numa outra publicação de referência que incide sobre o seu processo criativo e trabalho em estúdio: *Behind the Scenes*.

A sua obra foi assim abordada, tanto pelo seu aspeto formal, através das técnicas utilizadas, os seus contornos particulares, a forma como cria, como também a partir do seu interior, numa análise minuciosa das suas temáticas, numa perspetiva psicanalítica, examinando as complexas tramas encenadas nas suas telas, as relações intrincadas que ligam as suas personagens e grande violência e profundidade que animam a suas figuras. A artista esquiva-se frequentemente a qualquer tentativa de explicação da sua obra; recusa encerrar o seu significado. Prefere deixá-lo em aberto para que cada um veja nele o que bem entender. Manteve no entanto com alguns teóricos relações privilegiadas que deram origem a textos bastante elucidativos.

Falamos de abordagens que procuram, como no caso de Ana Gabriela Macedo, a chegar ao âmago do seu trabalho através de outras artes como a Literatura, estudando a sua narratividade, o seu modo de contar histórias tão característico. O poder da visão, com algumas incursões pelo feminismo, apresenta-nos a sua obra como uma *revisão*¹ como *reapresentação* da arte e que restabeleceria a mulher no seu papel de produtora de significado.

Trata-se de uma abordagem pluridisciplinar, pondo em correlação pintura, literatura e teatro, sublinhando afinidades com outros artistas: Charlotte Brontë, Angela Carter ou ainda os grandes Mestres da História de Arte, com quem se relaciona numa intertextualidade que decorre, quer da suas fontes de inspiração, quer de uma reapropriação de temas, a qual pode assumir contornos paródicos.

Outros estudos de referência versam sobre a sua relação com o contexto sóciopolítico que definia o país na época em que o habitava. É através do Estado Novo, da soberana autoridade que exercia sobre os seus cidadãos, traçando paralelos com a construção da personalidade na psicanálise que a autora qualifica o seu gesto criativo como subversivo.

Ruth Rosengarten, em *Contrariar, Esmagar, Amar* aborda o trabalho de Paula Rego pelo prisma da Psicanálise, traçando um paralelo entre as esferas pública e privada, estabelecendo correspondências entre o agenciamento das relações familiares e a organização política, nomeadamente do Estado Novo, analisando a influência da autoridade na construção da personalidade.

¹ Ana Gabriela Macedo, O poder da Visão, Cotovia, Lisboa, 2010

Nesta mesma lógica inscrevem-se os contributos de Maria Emília Ferreira ou Bernardo Pinto de Almeida, assim como do jornalista Alexandre Pomar, Helena de Freitas, Ana Ruivo que têm apresentado textos de grande importância para a melhor compreensão das motivações da artista, os quais poderão parecer-nos mais obscuros à primeira vista.

Contudo, nestes tão variados estudos, a sua relação com o Cinema, que não deixa de ser evidente, foi muito parcamente abordada. Chegou todavia a ser pressentida por alguns teóricos, começando por John McEwen que a relata em alguns capítulos da sua biografia. Por ele, sabemos que a sua forma de entretenimento favorita é, sem dúvida, o Cinema, também reminiscência de memórias muito acarinhadas de sua infância. Paula Rego nasceu em 1935, altura em que o cinema estava a ganhar maior dimensão em Portugal. O seu pai, José Figueiroa Rego tivera em casa dos seus pais, na cave, o que dizem ter sido a primeira sala de projeção privada no país. Exibia filmes amadores, que ele próprio realizava, assim como clássicos da época. A artista foi assim desde muito cedo familiarizada com a Sétima Arte. Curiosamente, o seu pai nunca a levou ao cinema, tarefa incumbida à sua avó e sua ama, Luzia. Levavam lanche e partiam, literalmente, à aventura, perdendo-se nos mundos mágicos que enchiam a tela. Ainda hoje, é com ternura que recorda estes momentos.

Branca de Neve constituiu para ela a descoberta de um novo mundo. Magia e temor misturavam-se na sala escura num sentimento de deslumbramento. Disney foi a sua primeira paixão cinematográfica. Ainda atualmente, considera-o como um dos maiores génios pictóricos do século XX.

Para além do aspeto visual, as suas temáticas ligadas aos contos populares irão repercutir-se ao longo de toda a sua obra. O universo cinematográfico povoava a sua infância de fantasia. Admirava Carmen Miranda, a sua figura exótica e cheia de vida, Judy Garland e os seus sapatinhos vermelhos galgando a famosa estrada de tijolos amarelos, Ginger Rogers, Fred Astaire e as suas danças estonteantes.

Longe de passar com o tempo, o gosto pelo Cinema veio para ficar. Mesmo depois de ter saído de Portugal em 1952, por vontade do seu pai e devido ao regime político que tornava o país um local pouco propício para o desenvolvimento intelectual e artístico das mulheres, enquanto o avião sobrevoava as luzes de Londres, o seu primeiro pensamento, como o afirmou numa entrevista, foi para todos os filmes que iria

poder ver, sem qualquer restrição. A promessa cumpriu-se. Com uma aptidão já notável pelas Artes, matriculou-se na reputada escola de arte, Slade School of Fine Arts. Estudava de manhã e todas as tardes, ia ao cinema, o que levou uma das suas colegas de curso a ponderar que ela tivesse aprendido mais no cinema do que alguma vez aprendeu na escola.² Nesta infinda lista de obras a que teve acesso, sabemos que vários realizadores se tornaram os seus prediletos. Buñuel foi o mais importante.

Numa entrevista disponível no site *webstories*, Paula Rego fala-nos dos seus gostos, dos filmes que a marcaram. Para além de *Los Olvidados* que, como veremos mais adiante, se revelou um verdadeiro choque para ela, recorda com especial admiração *O Evangelho Segundo Mateus*, de Pasolini, películas de François Truffaut e Stanley Kubrick. Afirma, no entanto, não apreciar a Nouvelle Vague, e muito menos ainda, de Jean-Luc Godard. Ironicamente, Bernardo Pinto de Almeida irá afirmar que a sua obra pode ser comparada a de Godard pela sua apropriação e subversão de temas e ícones da História da Arte.

Anos mais tarde, em 1995, surgiu um convite irrecusável: *Spellbound: Art and Film*, uma exposição que visava pôr em diálogo artistas contemporâneos das mais variadas áreas do visual. Dez artistas foram convidados: entre eles, Paula Rego foi chamada a contribuir com algumas peças em vista de questionar a relação entre o Cinema e as restantes artes visuais contemporâneas, a forma como se interligam e desfocam as fronteiras que os separam. Com ela participaram mais nove artistas sediados no Reino Unido: Peter Greenaway, Terry Gilliam, Eduardo Paolozzi, Damien Hirst, entre outros. Contribuiu com três séries de quadros inspiradas em clássicos de Walt Disney: *As Avestruzes Bailarinas*, *Branca de Neve* e *Pinóquio*. Estas obras abriram caminho para um novo entendimento das suas telas, questionando a sua ligação com a Sétima Arte.

Destacam-se ainda artigos de Ian Gaile, *The Secret Life of Snow White* e de Marcia Pointon, cujo texto insere-se no catálogo da exposição *Spellbound*. Ambos comentam as séries produzidas para a exposição, analisando a reapropriação que a artista faz dos clássicos de Walt Disney. Nota-se uma subversão dos temas, desvelando o lado por vezes perverso latente nas obras originais. As animações de Walt Disney acompanharam várias gerações de crianças e o significado encerrado nessas obras

² Teresa Black, amiga e colega de Paula Rego, in McEwen, *Paula Rego*, Phaidon Press, 1996

suscita tanto deslumbramento como por vezes, um certo temor. As mensagens, longe de serem inocentes revelam-se em toda sua dimensão nas obras de Paula Rego. Às Avestruzes Bailarinas devolve-lhes a sua dimensão humana, assumindo a sua natureza corpórea, mais terrena, a sua idade e limitações, opondo-se assim à figuras mais convencionais da História de Arte (lembremo-nos a esse respeito, das bailarinas de Degas). As personagens de Paula Rego vão contra estes ideais.

O mesmo se passa com a sua versão de Branca de Neve. Não podíamos estar mais longe da pálida e diáfana beleza da versão original, é de uma adolescente comum que se trata. Robusta e de traços fortemente marcados, assume-se em poses que refletem a sua sexualidade florescente, em confronto direto com a figura da Madrasta; as tramas edipianas evocadas na obra original estão aqui expostas sem subterfúgios. Quanto à representação de Pinóquio, revela uma ambivalência de cuidados paternos que sugerem abusos.

O ponto de partida foram de facto os filmes, mas a partir daí, a história seguiu o seu curso, emancipando-se da sua fonte e impregnando-se da visão muito pessoal da artista; Paula Rego apropriou-se dos filmes, subvertendo as suas narrativas. São motivos para desvelar as tensões que se esgueiram no seio do núcleo familiar. A presença do cinema nestas obras é apenas nominal, embora não deixe de constituir uma homenagem sincera da artista ao universo que a embalou durante grande parte da sua vida.

No entanto, Particularmente notável é o contributo de Phillip Dodd, um dos organizadores de *Spellbound : Art and Film* e chefe de redação da revista de Cinema *Sight and Sound*, que explora as correspondências assumidas entre Paula Rego e Luís Buñuel. Parte, para isso, de uma montagem de vários fotogramas que cada artista participando na exposição, para a abertura do catálogo destinada a, de alguma forma, dialogar com as suas obras. A escolha de Paula Rego recaiu sobre películas Buñuel, nomeadamente *Los Olvidados*. Encontra assim entre os dois artistas, afinidades que nascem do que qualifica como uma “imaginação delinquente”³. Buscam a sua força nos interstícios dos jogos de poder, nas relações de violência-prazer, de lei-subversão, inscrevendo-se na linha do Marquês de Sade ou Jean Genet. Com base na análise de várias obras tais como *a Família*, postas em relação com películas de Luís Buñuel, revela o prazer resultante da dominação e sujeição, a obediência e subserviência que

³ Dodd Phillip, Drawn to the Dark Side, Tate, London, 1997

acarretam sentimentos mistos de violência e erotismo. A esfera religiosa tinge-se de uma sexualidade latente. Os rituais, os papéis predefinidos que assumem força de lei, apelam à subversão, num binómio indissociável. Esta complexidade psicológica que se traduz em temáticas selváticas, aliada a um naturalismo na representação conferiria, quanto a ele, um carácter perturbante à obra de Paula Rego.

Quanto à programação de um Ciclo de Cinema em volta da obra de Paula Rego, após mais amplas pesquisas, verificamos que esta proposta não é inédita. Uma iniciativa desta natureza concretizou-se no Yale Center for British Art onde, em junho e julho de 2002, foi organizado um ciclo de filmes sobre Paula Rego que assentava numa seleção da própria artista de uma série de filmes que considerava terem influenciado a sua obra.⁴ Como era de esperar, Walt Disney e Luís Buñuel dominavam a programação. Esta iniciativa constitui uma ajuda preciosa para quem procura perceber mais acerca da relação da artista com a Sétima Arte. Abre igualmente novas perspetivas sobre a sua obra, levando mais além o seu entendimento.

Seguindo uma lógica praticamente cronológica, o Ciclo começava, sem grandes surpresas, com dois clássicos de Walt Disney, Branca de Neve que, como vimos anteriormente, representou para ela a descoberta de um novo mundo, e Pinóquio. Estes filmes irão inspirar as obras que produziu para a exposição *Spellbound: Art and Film*. Em homenagem a Fred Astaire e Ginger Rogers, selecionou *Top Hat*, de 1935. Seguem-se os incontornáveis *Los Olvidados* e *Belle de Jour* de Buñuel e Joseph Losey, maiores representantes, quanto a Gilles Deleuze, da imagem pulsão.

Entre outros, encontramos também na programação Ingmar Bergman, Peter Jackson, com *Heavenly Creatures*, um filme que sabemos ter dado origem à obra *Sem Título* (1995), inspirada na figura da mãe assassinada. John Houston, Luchino Visconti foram igualmente referidos como ter sido influencias no seu percurso artístico. O encerramento do Ciclo deu-se com um filme de referência de Lars Von Trier, *Breaking the Waves*, vencedores de vários prémios à nível europeu.

No entanto, o objetivo deste trabalho quer-se um pouco diferente, procurando apresentar filmes não necessariamente escolhidos pela artista mas que se possam relacionar com a sua obra, constituindo-se como um equivalente fílmico das suas telas.

⁴ O programa deste Ciclo pode ser encontrado nos anexos, o qual me foi gentilmente cedido por Jane Nowosadko, do Yale Center for British Art.

Procurou-se, a partir de uma pesquisa que abrange as diversas fases da sua obra, desde a sua formação na Slade School of Fine Arts, passando pelas colagens, os acrílicos, até ao uso do pastel, descobrir denominadores comuns, conceitos que possam unir duas linguagens distintas: o Cinema e a Pintura.

CÁPITULO II - A CAMINHO DE UM DIÁLOGO

Estabelecer um diálogo entre duas linguagens distintas equivale a procurar um denominador comum que as une. No caso de Paula Rego, apesar de existir algumas referências ao mundo da Sétima Arte, não podemos afirmar que exista uma influência inequívoca entre a sua obra e o Cinema. Pior, ela chega a refutar tal possibilidade:

Alexandre Pomar: “Sente alguma afinidade com a fotografia ou com o cinema?”

Paula Rego: “Nada. Mas ao cinema gosto de ir. Gostava, agora não tenho tempo, ou não me interessa tanto. Mas vi no outro dia um filme muito bonito, de que gostei muito, muito. Chamava-se *Breaking the Waves* (Ondas de Paixão) e era uma coisa extraordinária, a história de uma espécie de santa que também era milagrosa. Era espantoso, emocionou-me imenso. Gosto do cinema assim. Mas não vou ver o *Star Wars*, não tenho paciência. Gosto muito do Buñuel, admiro-o muito.”⁵

No entanto, pressente-se que a sua experiência como espectadora e a sua paixão pelo Cinema terão deixado marcas visíveis na sua produção artística e que existe uma ligação afetiva inegável. Para as descobrir, existem vários caminhos possíveis. Teremos de procurar analisar vários aspetos da sua obra até encontrarmos um terreno de entendimento.

Poderemos começar por questionarmo-nos sobre aspetos em que poderemos observar alguns traços cinematográficos, indícios presentes em alguma das suas telas. Como o referimos anteriormente, a frequência das suas idas ao Cinema era intensa, tendo levado a artista a afirmar ter visto todos os filmes em cartaz em Londres enquanto

⁵ “Copiar Liberto a Imaginação” (1997), entrevista de Alexandre Pomar a Paula Rego, em que são abordados vários aspetos do seu processo criativo.

estudou na Slade. À semelhança do que acontecia com Edward Hopper, pintor cinematográfico por excelência, em caso de bloqueio, os filmes chegaram a desempenhar o papel de inspiração quando esta faltava. Contudo, é certo que se alguns filmes, como por exemplo *Fantasia* ou até *Branca de Neve* foram catalisadores para obras posteriores (nota-se o caso de *Heavenly Creatures* para a obra *Sem Título* de 1995) é importante salientar que, tal como outras fontes e influências, estes trabalhos nunca determinaram o resultado final da obra, a qual se autonomizou sempre da sua fonte de inspiração.

Apesar da sua admiração pelo trabalho de ilustração (que recusava ser sinónimo de trabalho menor), Paula Rego nunca procurou representar um filme ou uma cena de uma película. A obra pode ser um ponto de partida, uma porta que se abre, nunca encerrando o significado do quadro que evolui no decurso da sua criação. As *Avestruzes Bailarinas* foram disso um exemplo flagrante.

Para As *Avestruzes Bailarinas*, Paula Rego, tendo escolhido o tema, foi com sua modelo em busca de adereços e começou a encenar a obra final. Ensaiou várias poses e a obra começou a ganhar forma. Interiorizou o tema, e as *Avestruzes* nasceram, contrariamente com a obra de Disney, assumindo uma forma humana.

A sua ligação com a obra original passou para um plano nominal, metafórico. Estas mulheres que se esforçam para serem bailarinas desafiam, tal como essas aves, as leis da física. Têm o desejo de levantar voo, mas a sua corporeidade impede-as. Paula Rego afirma que esta obra não lhe teria sido possível se não tivesse a idade que tinha na altura, sentindo então os primeiros sinais de limitações que a idade imprime nos corpos. A obra final está marcada por um forte cunho pessoal que liberta a obra da sua fonte de inspiração.

Este é apenas um exemplo entre tantos outros que poderíamos comentar aqui. Creio no entanto que este é muito representativo daquilo que queremos afirmar em relação aos mecanismos que regem a inspiração para as obras. Entretanto, esta obra abre-nos um caminho para um outro ponto convergente entre a obra da artista e a Sétima Arte. O processo criativo.

Verifica-se que no início da sua carreira, Paula Rego insurgiu-se contra as técnicas rígidas que marcavam todo o processo artístico, a saber, a pintura a partir de um modelo, com ajuda de um cavalete e recurso a paleta, procedimentos esses

destinados a aperfeiçoar a exatidão do olhar e a precisão do gesto. Por razões que veremos mais adiante, a fase imediatamente posterior aos seus estudos foi marcada por uma vontade de quebrar com esta forma de pintura mais convencional através de um retorno a uma arte dita mais primitiva, fortemente influenciada pela obra de Jean Dubuffet: a Arte Bruta. No entanto, a artista nunca abandonou por completo o figurativismo, pois por mais abstrata que pudesse parecer à primeira vista, algumas partes permaneciam reconhecíveis, remetendo para um referente identificável. Com os anos, as formas voltam gradualmente a ganhar corporeidade, embora ainda estejam marcadas pela bidimensionalidade característica da sua obra dos anos setenta a oitenta. Nos anos noventa, volta a introduzir a perspetiva, e às figuras é devolvido o volume. O curso da sua obra regressou um maior naturalismo, podendo relacionar-se visualmente de forma mais estreita com o Cinema.

Sente então a necessidade de regressar às técnicas aprendidas na Slade School of Fine Arts. Nasce assim uma frutífera cumplicidade com Lila Nunes, uma jovem de origem portuguesa que tinha entrado ao serviço da família uns anos antes para se tornar enfermeira de seu marido, Victor Willing, em fase final de esclerose múltipla, da qual viria a falecer em 1988. Pediu-lhe para que a ajudasse, posando para uma das suas obras. Esta relação dura até aos dias de hoje, contando já numerosas colaborações bem-sucedidas.

O trabalho a partir de um modelo permitia uma encenação mais precisa das poses e os adereços voltam assim a ganhar importância. Cada elemento da composição, tal como acontece na construção de um plano, ganha um estatuto narrativo. “I do cast. I plan like a film diretor”⁶dirá Paula Rego a propósito do processo criativo da sua obra. O cenário assume igualmente um papel importante, seja ele depurado, como na Mulher-Cão em que a figura isolada se destaca em plano médio sobre um fundo uniforme, cumprindo a sua função de destaque, de relevo ou casos de construções mais complexas, como no tríptico *Pillow-Man*, inspirado na peça de teatro de Martin McDonagh (também ele realizador, responsável pela curta metragem premiada *Six Shooter* e por *In Bruges*). A preparação, no estúdio, implicou a construção do cenário e adereços, a partir de materiais comprados em feiras de velharias ou reciclados. Após a

⁶ McEwen, John, Paula Rego, Phaidon Press, Londres, 1996, página 188. Paula Rego define assim a forma como organiza os elementos na composição, processo que podemos de facto aproximar da realização cinematográfica.

colocação de todos os elementos no seu respetivo lugar e construção da luz, sempre com iluminação artificial, pois recusou entradas de luz natural no atelier, estuda então, como um realizador, a pose da modelo, que terá de ser inúmeras vezes retrabalhada até estar perfeita e depois, o ponto de vista e a perspetiva. Nada é deixado ao acaso. Cada elemento é importante. A sua obra é essencialmente narrativa e, como tal, a composição é essencial.

Quando falamos em pintura, temos tendência em considerá-la estática por oposição ao Cinema; na realidade, não é o caso. Se o movimento, num quadro, não nos é apresentado automaticamente como acontece em projeção, isto não quer dizer, pura e simplesmente, que não exista na imagem pictural. A chave pode ser encontrada, entre outros, no tempo de fruição da imagem. Ao apreciarmos uma pintura, o nosso olhar não é fixo, passeia-se pela tela segundo uma lógica que nos é dada pela composição. É a mobilidade do nosso olhar através da imagem, assemelhando-se à mobilidade da câmara, ditada por uma montagem interna e a pela disposição dos elementos na tela.

Paula Rego recorre a efeitos de luzes e cores que induzem o nosso olho móvel para determinadas partes do quadro, mesmo em composições mais complexas, até caóticas. O movimento na pintura, longe de ausente, pode fazer-se sentir de forma múltipla: na mobilidade do olhar e num movimento interno, latente. Também pode ser contido num gesto embrionado, cristalizado, como em Bacon, em que as figuras, estremecem, contorcem-se, submetidas a forças invisíveis. Em Paula Rego, como veremos mais adiante, o mesmo fenómeno manifesta-se. O movimento pode igualmente estar patente na própria composição, como nos casos do futurismo que, como que anunciando os primórdios do Cinema, os gestos decompõem-se, multiplicando-se.

Esta similaridade formal reabre assim o debate já existente entre os vários teóricos defensores e detratores de uma relação entre Cinema e Pintura, questionando assim a própria ontologia da imagem.

II.a. Os primórdios do debate

Contextualizando o debate, com a ajuda de Pascal Bonitzer⁷, teremos de voltar aos primórdios da fotografia. Com o advento de um dispositivo que permitisse reproduzir automaticamente a realidade, a pintura entrou em conflito, sendo uma das suas preocupações o máximo virtuosismo em retratar a realidade o mais fielmente possível. A partir do momento em que surge uma máquina capaz disso sem o mínimo esforço, a pintura teve de reinventar-se e, pela opinião de alguns teóricos, nomeadamente, André Bazin, a pintura libertou-se assim deste constrangimento da realidade, podendo começar a explorar ao máximo o seu potencial enquanto médium de expressão. Surgem então duas tendências que se opõem: uns que acreditam que um dispositivo mecânico, que não pressuporia a intervenção humana no seu processo de captação da realidade, como a fotografia e, mais tarde, o cinema, representaria a realidade fielmente e sobretudo, imparcialmente; e outros que recusam esta imparcialidade, devido à inevitável intervenção da subjetividade na captação das imagens.

Para Bazin, o Cinema, depois da fotografia, encerrava o culminar da objetivação do mundo, pois restituía-lhe igualmente a sua duração. O dispositivo, a câmara, a película, o seu processo químico de revelação dispensavam a intervenção humana, o que levaria a que a imagem cinematográfica resultante deste processo não se inscrevesse no domínio da representação, sendo antes uma transferência direta da realidade sobre um suporte. A imagem assim criada seria então, quanto a ele, uma extensão do real.

Distinguindo assim a ontologia da imagem cinematográfica em relação, nomeadamente à pintura, mudaria então assim a nossa forma de apreender o real, permitindo através do cinema uma abordagem epistemológica do mundo, libertando-se da sensação e opondo-se assim à fenomenologia da percepção. Ao inverso da pintura, que apresentaria uma visão do mundo, marcada por uma conseqüente subjetividade, Bazin afirma que o real atualiza-se na película, remetendo diretamente para o mundo inteligível, propondo uma visão de si próprio mediado apenas por um filtro fotossensível.

Por outro lado, os opositores argumentavam que essa opinião não tomava em conta a subjetividade implícita do ponto de vista pelo qual as imagens eram captadas. Pois mesmo sendo resultado de um processo mecânico, o enquadramento pressupunha

⁷ Bonitzer Pascal , *Peinture et Cinéma : Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985

sempre a escolha de uns elementos a figurar no plano, relegando outros para fora de campo. O ponto de vista adotado também afeta o que é retratado, formatando a capacidade narrativa e consequente interpretação da imagem.

Colocou-se então a hipótese do cinema como dispositivo ideológico. Esta questão, muito própria do contexto sociopolítico em que foi formulada, pode ser reatualizada no binómio objetividade-subjetividade do médium e a sua relação com o real. Novamente, as opiniões dividem-se.

Se não podemos negar que a captação da realidade pela câmara é o resultado de um processo científico e matemático de recriação da nossa visão ocular, assemelhando-se assim a processos picturais da pintura do *Quattrocento*, e à construção de um sistema de perspetiva, com mais uma vantagem que é prescindir-se de uma intervenção humana, importa também recordar que a nossa visão ocular está sujeita ao *trompe-l'oeil*, à ilusão. O próprio recriar da nossa percepção natural ocular não deixa de constituir uma ilusão quanto ao real visado, um simulacro que atenta a recriar a nossa visão ocular através de construção. Os espaços são reconstruindo pelo dispositivo, de forma a apresentar uma certa homogeneidade que não é inata ao plano. “Voir, c’est entrer dans un univers d’êtres qui se montrent, et qui ne se montreraient pas s’ils pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi”.⁸ Os elementos num plano, como com a perspetiva, são organizados de forma a recriar na visão ocular; equivale à construção de uma subjetividade virtual.

É necessário tomar em consideração a inevitabilidade da construção de um ponto de vista que cabe ao realizador. Manifesta-se na escolha do enquadramento, da escala, do posicionamento e ângulo da câmara, e, em última instância, da montagem.

Todos os elementos constitutivos do dispositivo cinematográfico contêm um potencial narrativo que não podemos negar, e qualquer um deles pode afetar a forma como a imagem é recebida e interpretada. Também não negligenciável é o enquadramento, que implica sempre um plano, pressupondo também um fora de campo, excluindo assim deliberadamente alguns elementos e partes da realidade.

Remete para o que Bazin denominou de função de “cache” do enquadramento que funcionaria como uma máscara que elide uma parte da realidade. Muito embora

⁸ Merleau-Ponty, citado em Bonitzer, Pascal, *Peinture et Cinéma : Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985

também se possa olhar para a tela como para uma janela que nos oferece uma perspectiva sobre um mundo ficcional. Até porque o espaço que nos é apresentado no cinema nem sempre corresponde a um espaço real, podendo ser resultado de uma construção em estúdio.

Poderemos assim afirmar que o dispositivo cinematográfico pode operar no sentido de uma construção de subjetividade, podendo equiparar-se a uma linguagem artística, tal como a pintura, e explorar assim todo o seu potencial narrativo.

Exploremos então formas narrativas das duas linguagens. O que as aproxima, em primeiro lugar, é a imagem. O quadro, no caso da pintura, e o plano, no caso do Cinema; embora neste último caso, exista um movimento inerente ao médium, o qual não existe na pintura. Pois a noção de plano de plano implica um recorte, tanto no espaço como no tempo. Podendo no entanto ser elaborados da mesma forma. As regras de composição podem aplicar-se tanto a um como ao outro. Pode existir igualmente permeabilidade entre as duas linguagens, quadros são reproduzidos no cinema, foi frequentemente o caso com o pintor Edward Hopper que inspirou cenas de diversos filmes. O contrário também se verifica e a pintura frequentemente revisita planos de Cinema.

Mas o que, de facto aproxima as duas artes é a forma como convocam o movimento. No caso do cinema, sendo este intrínseco ao dispositivo, pelos movimentos da câmara, montagem, ou pela sua projeção e no caso da pintura, com a evocação de um movimento latente prestes a eclodir na composição, ou através de uma dada sequência numa série de quadros, e por técnicas que induzam uma mobilidade do olhar, dando origem a uma estrutura interna muito semelhante ao processo de montagem ou *découpage*, que remetem para uma dimensão narrativa do quadro, gerando um movimento que evolui em dois planos: o físico, correspondendo ao olho-móvel que percorre a tela, e num plano moral ou intelectual em que se dá a sua interpretação.

Nota-se, a título de exemplo, o uso da perspectiva na pintura Renascentista que tinha por função guiar o olhar através de linhas geométricas, por um ponto de fuga, que poderíamos até comparar a uma inclinação pela qual o olhar deslizava até ao motivo central do quadro. Estas linhas eram auxiliadas por jogos de luzes e sombras que reforçavam este movimento. Bonitzer relembra igualmente que o uso da perspectiva podia prender-se também com uma tentativa de inserir um movimento temporal,

evocando a passagem do tempo, como é o caso da perspectiva oblíqua das escolas alemãs e flamengas. Em resumo, o uso da perspectiva, ao criar um movimento, cumpria um papel narrativo.

Ainda segundo Pascal Bonitzer, com a modernidade, a composição e estrutura da pintura tornam-se mais livres, escolhendo outras técnicas para induzir movimento. A distância necessária à apreensão da obra encurta-se, dando lugar a uma forma de fruição mais tátil, ou regida por uma lógica da sensação. Surge uma maior subjetividade que vem afetar a composição.

A distância entre as figuras, anteriormente definida de forma científica, matemática, é estabelecida de acordo com a subjetividade do artista. Esta ideia coincide com os propósitos de Bazin que afirma que o Cinema veio redimir a pintura do seu “Pecado Original” : a introdução da perspectiva no esquema composicional. O Cinema veio emancipá-la da sua obrigação de *mimésis*.

Com a modernidade, caracterizada pela sua constante aceleração, o movimento na pintura intensifica-se, culminando com a *action painting* que tem em Pollock um exemplo notável. O movimento parte do gesto artístico para se cumprir na obra final. Assente nas teorias psicanalíticas de Carl Jung e Sigmund Freud, marcadamente influenciada pelos surrealistas e pela procura de um automatismo do gesto criativo através de uma arte mais primitiva, procuram libertar o inconsciente latente. Ora talvez, como veremos mais adiante, isso se possa aplicar a Paula Rego, apesar de sua recusa de crescente abstracionismo da pintura decorrente das vanguardas que marcaram a segunda metade do século XX, mantendo-se num registo assumidamente figurativo.

A arte, como modo de expressão, tinha de dar conta do movimento imanente do sujeito e, liberta das suas amarras da verosimilhança, usou toda esta liberdade para explorar até aos limites o potencial do médium. O Cinema, também liberto do seu caráter objetivo pôde utilizar o seu potencial para exprimir movimentos interiores.

Restabelecida a subjetividade, sentiu-se a necessidade de dar conta de uma multiplicidade de pontos de vista, traduzindo-se numa fragmentação de uma realidade sempre parcial. Ao fracionar-se, o real assumiu vários ângulos possíveis e várias escalas de representação, todas elas acarretando significados distintos. Os planos aproximam-se, resultando em *close-up*, destruindo a unidade da visão de conjunto. O corpo parcela-se, cada fragmento imbuído de uma nova importância.

O caminho também estava livre para a exploração de novas perspectivas, fora dos cânones de beleza próprios da História da Arte. Uma nova estética nasce, quase uma antiestética que procura mostrar tudo o que anteriormente se ocultava. O corpo assume a sua fealdade, a sua solidez, o seu peso que contrastava com os ideais etéreos louvados até então. Com a modernidade, a arte entra em crise, procurando testar os seus limites. Partes isoladas do corpo, ampliadas em grande plano destroem o equilíbrio, a harmonia das proporções.

Em Paula Rego, os corpos, desde sempre assumiram contornos no limite do caricatural, algumas partes completamente desproporcionadas em relação às outras, sublinhando o seu aspeto terreno. Notemos a esse respeito um retrato, ainda na Slade School, que representa uma mulher, nua, ostentando como único adorno um colar e batom muito vermelho nos lábios, de traços robustos, evidenciando já características caricaturais que viriam a florescer em obras posteriores. A Mulher Cão, com a suas pernas fortes, a sua pose, evocam quase uma fragmentação em várias escalas em que as coxas, representando a sua força e ligação telúrica, ganham uma importância de primeiro plano.

Estabelecida a premissa que nos permite afirmar que existem, de facto, elementos que podem unir Pintura e Cinema: a sua composição, a sua narratividade, o seu movimento interno; cabe-nos agora descobrir como se manifestam na obra de Paula Rego, quais serão os movimentos que animam os seus quadros. Talvez uma primeira leitura mais geral da sua obra nos ajude a formar uma opinião que abra o diálogo.

II.b. Movimentos internos obra de Paula Rego ou as imagens-pulsão

No seu todo, independentemente das fases, das técnicas utilizadas, do seu menor ou maior figurativismo, poderemos dizer que o tema predileto da artista, que se observa ao longo de toda a sua obra, não obstante as técnicas utilizadas, somos nós. Sente-se interessada principalmente pelas pessoas, pelos dramas que encenam, pela forma como se relacionam, frequentemente tingida de violência e lutas de poder. O que pretende pintar, somos nós: quem somos realmente quando as máscaras caem, o nosso lado mais primitivo, mais animal, o que escondemos mas que corresponde à nossa essência como

humanidade; em duas palavras: a Comédia Humana. Ora os movimentos transversais à sua obra são movimentos interiores.

No cinema, longe de se resumir a representar ações, as imagens, tais como apresentadas em Deleuze na sua *Imagem-Movimento*, subdividem-se em várias categorias que compreendem a imagem-percepção, a imagem afeção, a imagem ação e, entre estas duas últimas surge um conceito intermediário: a imagem-pulsão. Excedendo o domínio dos afetos, é uma ação embrionada que ainda não se expressou. Um impulso cristalizado em imagem. Este seria o movimento de maior inclinação que nos levaria inexoravelmente de volta ao mundo originário, onde se manifesta a nossa animalidade latente.

Um qualquer meio determinado não é mais que meio derivado de um mundo originário onde nascem as pulsões elementares. O mundo originário, como afirma Deleuze, caracteriza-se por um caráter informe, sendo “puro fundo, ou melhor, sem fundo, feito de matérias não-formadas, esboços ou pedaços, atravessados por funções não formais, atos ou dinamismos enérgicos que não remetem, nem mesmo a sujeitos constituídos”.⁹

Surge aqui um elemento que poderemos associar de imediato à obra de Paula Rego: as pulsões, que em Deleuze pressupõem uma animalização das personagens. Não que se trate de uma mimetização de um comportamento animal, mas sim de um comportamento anterior a qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São literalmente “bichos-humanos” a evoluir num mundo originário de esboços, pedaços e gestos sem forma. O sujeito, que ainda não o é, na sua fisicalidade carnal.

O mundo originário, sem forma, manifesta-se simultaneamente como princípio e fim absoluto, em que a temporalidade se organiza ao longo de uma maior inclinação, a qual poderemos associar ao princípio da entropia, de uma crescente degradação, fazendo convergir, segundo ele, todas as pulsões numa enorme pulsão de morte, culminando no mal radical. Poderíamos até ver neste quadro uma similaridade com o conceito da queda surrealista.

Essa entropia pode assumir diversas formas, quanto a Deleuze: uma degradação completa ou uma forma cíclica, num mito do eterno retorno, escapando assim à crueldade de Cronos, visto pressupor uma alternância de estados e não um fim

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - A Imagem-Movimento*, Les Éditions de Minuit, 1983

definitivo. O mundo originário, segundo essa lógica, torna-se fonte e destino último do decorrer do tempo, os meios derivados nascem dele para inevitavelmente a ele voltar. Contrariamente ao cinema realista, o que rege essa temporalidade, para além do mero movimento entrópico, de degradação e usura, são as pulsões que moldam comportamentos. O tempo corresponde ao destino da pulsão.

Quando fala em pulsões brutas ou elementares, Deleuze refere-se aos impulsos oriundos dos mundos originários, mas que podem assumir formas mais complexas nos meios derivados, revestindo-se de uma inteligência malévola que procura apoderar-se de pedaços, objetos parciais, fetiches. Estes objetos ganham uma importância de primeiro plano.

As pulsões mais comuns que poderemos encontrar são, como em Freud, as sexuais, de fome, de morte, mas podem revelar outras facetas como a pulsão do ouro ou pulsões de cariz espiritual, frequentes na obra de Buñuel e, segundo ele, mais complexas.

Podemos observar aqui um outro facto curioso quanto às relações de poder que se estabelecem nesta lógica pulsional. Longe de serem estanques, os papéis e classes podem alterar-se, chegam até a inverter-se, uma presa passando num ápice a predador. As pulsões manifestam-se com igual intensidade nos ricos e nos pobres, podendo chegar a comportamentos violentos exaustivos e extremos na sua busca de realização.

Poderemos portanto arriscar-nos a dizer que também pouca diferença persiste entre o santo e o pecador quando alvo de pulsões. Como acontece em Paula Rego quando estuda as relações de poder no seio da sociedade ou no próprio seio familiar, denota-se uma ausência de moralismo, as relações são ambivalentes e descobre-se uma violência latente que atravessa todas as relações.

Deleuze refere-se a Buñuel e Losey pela forma como trataram a invasão dos pobres nos meios ricos, como no caso de *Viridiana* e a invasão da sala de refeições. Pode observar-se o mesmo fenómeno na peça *Les Bonnes*, As Criadas de Jean Genet, na obra com o mesmo nome por Paula Rego. Trata-se da história verídica das irmãs Papin, Claire e Solange que, tomadas de um súbito ataque de loucura, assassinaram brutalmente a dona de casa e filha desta, tomadas por uma estranha pulsão destrutiva, crime esse marcado por uma crueldade e violência extremas.

A imagem-pulsão tal como é descrita por Deleuze assenta numa lógica naturalista e estende as suas raízes no conceito de pulsão em Psicanálise, enunciado por Freud. Na sua obra *O Ego e o Id*, de 1923, Freud apresenta-nos uma estrutura do ser tripartida, esquematizada em Id, domínio do consciente e reservatório das pulsões, Superego, a interiorização da autoridade paternal e das normas sociais e o Ego, a parte consciente do nosso ser, a interface com o mundo que nos rodeia.

Trieb, primeiramente traduzida (erradamente) por instinto, a pulsão pode ser entendida como conceito limite entre o psíquico e o somático, representante psíquico de excitações oriundas do interior do corpo, em movimento ascendente para o psíquico.

Estas dividem-se, quanto a Freud, em pulsões de vida (Eros) e Morte (Tânatos), opondo-se umas as outras. Eros reúne em seu seio as pulsões de autoconservação, regidas pelo princípio de sobrevivência, e a libido, comandada pelo princípio do prazer, procurando uma descarga que resultará no alívio imediato da tensão. Tânatos, a pulsão de morte ou agressiva, por seu lado não procura anular a energia pulsional, mas sim a supressão pura e simples de qualquer estado de excitação.

As pulsões apresentam quatro características: uma força motriz; proveniente de uma fonte ou parte do corpo onde opera um determinado processo somático; um objeto, o qual permitirá atingir um objetivo: a realização/satisfação da pulsão e consequente apaziguamento do estado de excitação na origem da pulsão.

Considerando uma estrutura do ser que se esquematiza em Ego – Superego e Id, é neste último que as pulsões vão surgindo e tomando forma. É pelo domínio do Superego, a interiorização da autoridade paternal e dos preceitos sociais que as pulsões são mantidas em controlo.

Ora estes conceitos, tanto a nível de pulsão, como a imagem-pulsão apresentadas por Deleuze parecem-nos coerentes com a obra de Paula Rego. Em primeiro lugar, pelos seus interesses pessoais. Como vimos, a sua preocupação mais premente é retratar os nossos movimentos interiores, sendo notável, o seu interesse pela psicanálise. Voltando à imagem-pulsão, cujo expoente máximo é sem dúvida, Buñuel, que se revela indubitavelmente uma figura de relevo no panorama cultural de Paula Rego.

Los Olvidados foi, para ela, uma tomada de consciência e, talvez nos atrevamos a dizer, um catalisador na sua obra:

But there was one film that a friend of mine, David Wright, took me to see, in Hampstead, which was a true shock, and that was Buñuel's... it was *Los Olvidados*. And it was about...it took place in Mexico. It was... Buñuel was working in Mexico. And he...it was not... the surrealism in the film was limited to the mother, the vision of the floating meat. And a bunch of real nasty boys, who were like, you know, and they treated everybody really badly. They were little thugs. And they beat up a cripple. There was a cripple that used to travel on... on wheels, you know, had a kind... not... not a wheelchair, but just, he had a cart, with wheels? That he pushed himself along, because he had no legs. And these boys beat him up. And... and I was so shocked. I didn't know that... that... see, I hadn't realised that people that were so hard up themselves, like the boys and their families were... could be so beastly. I had the idea that maybe people were so hard up and poor were nice and kind, you see. Some idea, some stupid idea, you see. And of course I was shocked, and I was... I was... I thought, boy, this is something. And so I became a great fan of Buñuel's.¹⁰

Desde então, a sua obra foi percorrida por uma rede de violência e lutas de poder retratadas sem qualquer moralismo ou falsa inocência.

A relação de Paula Rego com o Naturalismo, embora não se possa associar à pintura tradicional, é evidente na sua persistência em explorar a representação humana, rumando a contracorrente, resistindo ao crescente abstracionismo que dominava o panorama das artes. Mesmo na sua fase menos figurativa, fragmentos de corpos ainda reconhecíveis reinavam sobre a composição. Foi assim englobada na chamada escola de Londres, em que convive com artistas como Lucien Freud e Francis Bacon (que, na altura chegou a partilhar um atelier com Victor Willing), e com os quais, evidencia fortes semelhanças. A partir do convite que lhe foi feito pela National Gallery em que viria a ser a primeira artista residente, debruçou-se sobre os grandes clássicos da pintura, reaprendeu a sua linguagem, e as suas técnicas, o que se traduziu num maior naturalismo na representação das figuras. “O Naturalismo está muito fora de moda mas eu não me importo.”¹¹

Arriscar-nos-íamos a dizer que até os temas retratados poderão ser consistentes com os ideais naturalistas tais como foram formulados por escritores como Zola. Guiava-os uma busca de descrever o ser humano na sua essência, os seus instintos, as suas pulsões, que se manifestavam em comportamentos pontuados pela violência e pela agressividade que moldava as suas relações. A alusão ao carácter sexual era evidente e explícita, tratando a sexualidade de forma aberta, cumprindo-se em temas como o

¹⁰ <http://www.webofstories.com/play/17631>, Entrevista a Paula Rego, Portuguese Folktales por Catherine Lampert, gravada em agosto de 2007

¹¹ Paula Rego em Daily Telegraph

incesto, a homossexualidade e a loucura. As personagens eram movidas pelos seus desejos, pelas suas tensões interiores.

Podemos assim observar uma certa analogia com a obra de Paula Rego e as suas preocupações narrativas. Não tentamos aqui encerrar Paula Rego numa determinada corrente artística, o que seria, de qualquer forma, impossível, até porque a sua classificação como artista tem sido tudo menos consensual. Pois se alguns pretendem relegá-la fora dos circuitos da arte contemporânea por retomar técnicas mais convencionais, outros veem nessa revisitação uma forma de afirmação perante as modas cíclicas que determinam o mercado da arte e uma subversão quanto às convenções da História de Arte.

Neste trabalho, longe de querer alimentar o debate e respeitando a individualidade e marcada unicidade da artista, procuramos apenas sublinhar algumas afinidades que nos permitam estabelecer um diálogo possível entre a sua obra e outras artes, nomeadamente o Cinema. O conceito de imagem-pulsão de Deleuze afigura-se assim como possível denominador comum entre ambas as linguagens.

II.c. Uma abordagem psicanalítica

Jacques Aumont, no seu Dicionário Crítico e Teórico do Cinema, propõe várias possíveis leituras psicanalíticas da obra de um realizador. O mesmo se poderá aplicar à linguagem pictural. Para além dos processos que regem a receção e apreensão da obra, (voltaremos a este ponto mais adiante), a nível de conteúdos, numa obra específica, é também possível colocar as personagens sob análise, investigando clinicamente os seus comportamentos e explica-las á luz da psicanálise. No conjunto de uma obra, podem observar-se estruturas recorrentes do ponto de vista da montagem, *decoupage*, ou seja, a própria estrutura do material fílmico pode ser posta em análise. A psicanálise pode igualmente auxiliar-nos na classificação e divisão em géneros reconhecidos, através do seu estudo a partir do interior.

As obras em si, os temas recorrentes que podem ser transversais a toda a obra do realizador podem ser analisados à luz da psicanálise; Aumont dá o exemplo da obra de Buñuel, a qual estaria atravessada por pulsões, desejo, e medo da castração, o que nos leva ao foco de análise seguinte: refere-se ao estudo de obras no seu conjunto, como sendo sintomas de uma neurose do seu criador e analisá-la clinicamente.

Esta abordagem remete para a teoria do sintoma, de Freud, elaborada no âmbito de desvelar o movimento pulsional na origem da criação. A obra de arte, sendo a máscara, o enigma que nos permite denunciar os conflitos resultantes das forças psíquicas em ação. Os mecanismos de desejo e defesa, levando a processos de pulsão e recalçamento estariam portanto identificáveis na obra de arte e passíveis de serem explicados.

Este ponto leva-nos a um primeiro foco de estudo relacionado com a obra de Paula Rego. Procuraremos demonstrar que o seu gesto criativo, pelas suas características, e pelas técnicas que emprega, inscreve-se numa lógica pulsional, cumprindo com a teoria do sintoma e provando o caráter catártico da arte como forma de resolver conflitos psicológicos latentes. Para tal, debruçar-nos-emos sobre o caráter pulsional do processo criativo e sobre a escolha dos materiais e técnicas utilizadas.

II.d. A Pulsão no gesto criativo

O destino das pulsões, segundo Freud, seria o alívio da tensão proveniente de uma certa fonte. Este objetivo pode concretizar-se através da satisfação de um desejo ou através da sublimação da pulsão por um meio desviado. Poderá ser uma das faculdades da arte, a sublimação das tensões interiores. Isto poderá estar na origem do poder catártico na obra de arte. Poderá isto aplicar-se a obra de Paula Rego? Acreditamos que sim.

Como já foi dito anteriormente, na Slade School of Fine Arts, Paula Rego foi sujeita a preceitos muito rígidos quanto à construção de uma obra. Impunham o uso de cavalete, desenho a partir de modelo, estudos preparatórios posteriormente ampliados

através de uma quadrícula para o seu tamanho real. O trabalho era minucioso, contemplava o uso de paleta e as pinceladas deviam ser aplicadas no sentido correto. O processo era regido por um processo refletido, premeditado.

Findos os seus estudos, sofreu um bloqueio criativo que se deveu a vários fatores, nomeadamente o seu regresso (temporário) a Portugal pela falência da empresa familiar, e mais tarde, pela morte do pai que deixou a artista num estado particularmente depressivo. Foi nesta ocasião que descobriu a psicanálise, com especial enfoque para as teorias junguianas.

Confrontada com bloqueios criativos e sempre aconselhada pelo seu marido, este dizia-lhe para desenhar. “Just draw!”¹² tornou-se num mote que a irá influenciar até aos dias de hoje, assumindo uma importância fundadora em toda a sua criação. Este gosto pelo desenho remonta a sua infância, em que, filha única, passava horas, sentada no chão, a desenhar. Esta técnica afigura-se assim um pouco a um regresso às origens e um caminho de retorno ao seu passado.

O término dos seus estudos também foi marcado pelo seu encontro com a arte de Jean Dubuffet, pai da Arte Bruta, uma arte que se define pelo seu carácter espontâneo. Dubuffet privilegiava o trabalho com crianças, presidiários e pessoas com doenças mentais em obras que relembram um pouco os desenhos do documentário *Jaime*, de António Reis e Margarida Cordeiro, sobre um doente internado no hospital Miguel Bombarda, instituição psiquiátrica lisboeta de estrutura panóptica. Esta película de 1974 que marcou o panorama do Novo Cinema português centra-se na obra pictórica de Jaime Fernandes; os seus desenhos de cores vivas, vibrantes, de significados misteriosos desfilam na tela, encerrando significados próximos do inconsciente. O objetivo da Arte Bruta, como já era o caso na Arte Surrealista, fortemente marcada pelas teorias psicanalíticas, era uma obra de arte sem condicionamentos intelectuais; a pulsão do gesto artístico devia afirmar-se no seu imediatismo, leia-se, ausência de mediação, libertação do jugo da mente que afeta e modula a criação. Ora, esta Arte Bruta que procurava um regresso a uma arte mais primitiva seduziu Paula Rego e atuou como desbloqueador em termos de inspiração.

Nessa altura, para além de voltar ao desenho, a sua obra foi marcada por uma necessidade de recortá-la, de dilacerá-la, reproduzindo-se um sentimento pulsional e

¹² Victor Willing em John Mc Ewen, Paula Rego, Phaidon Press, Londres, 1996

perverso proveniente de uma memória da sua infância dos dedos de uma boneca cujos dedos recortou, suscitando nela um sentimento misto de prazer e culpa. Os fragmentos eram de seguida reorganizados, colados num suporte por cima do qual aplicava camadas de tinta. Notamos aqui uma ambivalência da criação, mesclada de uma força destruidora, talvez um pouco ao exemplo da montagem cinematográfica ou da *découpage*, significando, em última instância, recorte, fragmentação dos corpos e planos em escalas que retalham o mundo, destruindo a sua unidade para recriar uma nova.

Os seus motivos eram contaminados por esta técnica, as composições tornavam-se desordenadas, sem uma lógica racional, abandonando o recurso ao modelo, os seus referentes são rasgados, mantendo no entanto sempre um carácter figurativo identificável, recusando assim a abstração tão em voga nessa época. A linguagem reveste-se de um carácter infantil e manter-se-á dessa forma pelos anos oitenta.

Contudo, é nos anos oitenta que a sua obra toma um novo rumo. Num constante processo de reinvenção, Paula Rego, aconselhada por um amigo, deixa de recortar os seus desenhos. Nesta altura escolhe pintar com acrílico que, pela sua natureza e tempo de secagem mais rápida, fluidifica o ritmo de trabalho. Nos anos noventa, faz um desvio pela gravura (água-forte, água-tinta e litografia), ilustrando contos infantis e outras fontes literárias, dando origem a séries como as *Nursery Rhymes*, inspiradas em rimas de berço inglesas, ou as séries de *Jane Eyre*, *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas*. Domina a técnica com excelência, obtendo resultados de uma qualidade espantosa, evidenciando jogos de luzes e sombras que parecem extraídos de algum filme expressionista alemão.

Com a descoberta do pastel deu-se outra reviravolta na sua obra. O pastel, trabalhado sobre papel posteriormente montado em placas de alumínio, permite um regresso ao desenho, ao qual é adicionado a cor, elemento essencial à narratividade. Visto ser-lhe possível um contacto mais direto com o desenho, o pastel afigurou-se quase como extensão da própria mão, originando um gesto mais imediato e visceral. “É uma coisa muito impulsiva, é muito direto, é como desenhar. Não é preciso ter o pincel entre nós e a superfície, que é uma coisa que distancia sempre muito. É quase como fazer as coisas com os dedos, com as mãos”¹³. Retoma então os ensinamentos

¹³ Melo Alexandre, “A Mulher Safa-se por Ser Cão”, Expresso, 1994

aprendidos na Slade School, nomeadamente o recurso ao desenho de observação, a partir de um modelo. Recupera igualmente o hábito de elaborar desenhos preparatórios que lhe possibilitam uma maior complexificação da composição. No estúdio, constrói verdadeiros cenários e adereços, implicando assim um processo quase escultórico. Figuras como o *Pillow Man* (inspirado na obra homónima do dramaturgo e realizador Martin McDonagh), o Príncipe Porco e muitos outros povoaram desde então o seu *atelier*. As personagens, os seus adereços e as suas posturas são estudados até ao mais pequeno detalhe. As poses tornam-se o principal argumento narrativo, e o corpo recetáculo da história projetada pela artista.

Observamos desta forma que as técnicas que Paula Rego emprega estão inscritas numa tentativa de fluidificar o processo artístico, de torná-lo mais espontâneo, mais visceral, permitindo que a mão que cria se funda com o médium. Se as suas histórias são evidentemente narrativas e se existe pelo menos uma fonte, seja ela literária ou fílmica ou de qualquer outra ordem, é importante salientar que não encerra o propósito último da obra. A história, através do gesto que procura ser aberto, permite-lhe que a narrativa adquira autonomia, que ganhe forma própria, revelando um significado latente.

No entanto se, no início, Paula Rego procurava um gesto mais espontâneo durante o processo de maturação da obra, a espontaneidade já não era suficiente: “É o contrário da espontaneidade: a espontaneidade está no esboço, depois é preciso continuar, continuar até tudo estar bem à vista e ao mesmo tempo tudo bem escondido.”¹⁴ A partir do esboço, do gesto mais imediato, surge o embrião daquilo que é inconsciente, prestes a ser revelado. Trabalha-se o motivo até o seu verdadeiro significado emergir. Um pouco ao exemplo do processo psicanalítico, a partir do sintoma que surge inesperadamente, deixamos que se manifeste, que se desenvolva, que ganhe forma para posterior identificação e interpretação.

Importa também realçar que a representação das figuras, nesta última parte da sua obra se reveste de um caráter de projeção. “ (...) Não é bem um modelo, é uma figura, porque a Lila também participa, no sentido que ela incorpora a história no corpo dela, mas é a história que eu projeto. Como se eu projetasse a minha história em cima dela e, por isso, ela representa a minha história: nos dedos, em tudo... Até certo ponto, é

¹⁴ Paula Rego em *Mood*, Texto de Ana Ruivo, Casa das Histórias Paula Rego, Lisboa, 2012

uma projeção minha, mas não é objetivo. Eu não estou consciente de mim própria. (...)”

¹⁵Por esta afirmação, podemos ver um indício de um sintoma que se vai desvelando ao longo do processo criativo.

A sua obra assumiu frequentemente um papel catártico, simultaneamente como sintoma de um conflito emocional e como resolução na sublimação do conflito. Poderemos citar, ao título de exemplo, o quadro *Os Cães de Barcelona*, obra que surgiu como crítica à política espanhola franquista. Um artigo que denunciou a decisão de pôr fim aos cães vadios que vagueavam por aquela cidade, envenenando-os. Desenhou, recortou, pintou por cima, pontuando a obra de detalhes abjetos, e chegando a esse ponto, não sabia por onde continuar até que um problema surgiu na sua vida pessoal; encontrou o seu marido, Vic, envolvido com uma jovem italiana. Este acontecimento desencadeou a última fase do quadro. Uma figura negra, monstruosa e carregada que dominava a composição na parte superior começou a ganhar contornos. Mal terminou a tela, deu a situação por encerrada, tanto na sua vida pessoal como na própria obra, e passou a uma fase seguinte.

Para Paula Rego, o poder catártico da arte deve-se ao facto de se poder perpetrar qualquer atrocidade na pintura. Podemos representar violência, podemos até vingar-nos de quem nos magoou. A sua professora, a Dona Violeta, apareceu frequentemente nos seus quadros, convocada por memórias infantis que lhe deixaram ressentimentos. Na tela, pode-se criar destruindo, fragmentando. Somos livres de infligir dor às personagens. Os sentimentos mais inconfessáveis podem ser expressos. É de notar que, a artista, ao pintar Salazar Vomitando a Pátria, ao mutilar a figura que o representava, chegou a sentir pena do ditador, sentimento que chegou a estranhar.

Os temas que escolhe pintar não são isentos destes conflitos interiores e o gesto artístico, simultaneamente criador e destruidor contamina a própria composição. A violência domina os seus quadros, a animalidade latente que nos habita, oculta no mais profundo do nosso ser manifesta-se na sua obra por cenários caóticos, povoados de figuras animalizadas e violência contida, tensões reprimidas que se materializam. Eis que os ingredientes da nossa humanidade que florescem em toda a sua dimensão de comédia.

¹⁵ Ibidem

Existe portanto um fio condutor, unificador e garante da coerência de toda a sua obra, tão díspar do ponto de vista das técnicas. É nas pessoas que está interessada. É a sua essência que pretende retratar, seja para denunciar, ou para chamar a atenção para determinadas situações no seio da vida familiar ou até da vida política.

Se a imagem-pulsão se insere no espaço entre a imagem afeição, destinada a dar conta do movimento afetivo que liga uma determinada ação ao efeito que provoca, consistindo assim em grandes planos de rostos ou equivalentes; e a imagem-ação que nos mostra os efeitos da ação em estruturas maiores, então, a imagem-pulsão mostra o movimento que nos reconduz à nossa animalidade constitutiva. Pois, aqui, não se trata de um afeto, ultrapassando o seu âmbito, nem de uma imagem ação, visto estar ainda em estado embrionário. Tal como o conceito de pulsão em psicanálise, remete para uma força ascendente, um desejo que surge do psíquico para o somático e que se manifesta por um movimento em que nos traz de volta a um estado de animalidade, o qual seria portanto latente e que, em determinadas circunstâncias se voltaria a manifestar.

Deleuze fala de mundos derivados, que são os mundos em que vivemos, socialmente determinados, e em que todos nós cumprimos as suas respetivas regras e autoridade. No entanto, estes meios não são mais que, como o nome indica, derivados, sendo que derivam, decorrem dos mundos originários, os quais são marcados pelo seu carácter informe, não construído. É destes que surgem as pulsões, desejos abruptos, clamando pela sua satisfação originando comportamentos violentos, animais e que visam a arrancar pedaços para apaziguar as nossas ânsias. Este mecanismo não é diferente daquilo que acontece a nível individual, sendo que é no nosso inconsciente, parte mais profunda do sujeito, ainda não afetada pelas normas sociais que operam sobre o ego, a partir do superego que representa a interiorização da autoridade paterna e consequentemente, das normas que regem a nossa sociedade.

É este movimento pulsional que acreditamos que Paula Rego nos apresenta ao longo de toda a sua obra. Se analisarmos os seus quadros, deparamo-nos com um constante movimento de animalização de personagens que encontramos indiciadas em desenhos que executou quando ainda estava a estudar na Slade School. Um homem macaco, um homem ave, uma mulher cão, elementos que prenunciam desenvolvimentos posteriores na sua obra.

Nos anos oitenta, Paula Rego vira-se para a esfera do lar. Procura representar os seus pecados menores, as suas lutas de poder, a sua violência mal dissimulada. Para tal auxilia-se de um teatro de fantoches que pertencera ao seu marido. Desdobrou as personagens em cenas familiares, de ciúme, traição, violência e as mesmas assumiam forma de animais. O recurso à animalização das figuras prendia-se com uma tentativa de demonstrar que, no lar, na privacidade, a nossa verdadeira natureza sobressai, fora das normas que vigoram na esfera pública. Aqui, uma mulher, um macaco vermelho, o marido traído, e um urso, o amante, encenam cenas familiares. No entanto, nesta representação, a mulher, vítima de violência doméstica não assume sempre o mesmo papel, tornando-se ela própria, noutra quadro da mesma série, num carrasco, cortando a cauda do macaco. Isto para demonstrar que, numa relação, nunca só um terá a culpa e que os papéis se invertem facilmente. Não existem portanto nestes quadros nenhuma premissas morais. Todos partilham as mesmas culpas e as mesmas dores.

A fase das Óperas ou dos painéis das Proles Wall reveste-se de uma linguagem que muito tem a ver com as fábulas. As Óperas são reminiscências da infância de Paula Rego. Era com o seu pai que costumava ir à Ópera. As suas histórias deixaram nela uma impressão muito profunda. Essas narrativas pictóricas, encenando também a natureza das nossas relações humanas, traduzem-se numa miríade de personagens que se organizam na tela segundo uma lógica muito pessoal, lembrando-nos uma configuração de banda-desenhada. As personagens manifestam-se em escalas diversas, que podemos assemelhar à planos cinematográficos, em que cada figura evolui num espaço diretamente proporcional à sua importância. A leitura da obra, que se efetua da esquerda para a direita, de cima para baixo podem conduzir-nos através da narrativa como se de movimento de câmara se tratasse.

A obra de Paula Rego, nos anos oitenta, está marcada por um constante recurso à animalização das personagens na tela, seguindo uma lógica metafórica que muito deve ao universo das fábulas. De Esopo a La Fontaine ou até Georges Orwell, as representações antropomorfizadas de animais eram utilizadas como recurso discursivo destinado a veicular uma lição moral implícita e eventuais denúncias mais ou menos veladas. Contudo, este cariz moralista é ausente da obra de Paula Rego. Poderemos dizer que “l’animal, la figure animale, ne cesse de servir des logiques de représentation comme la symbolisation, par lesquelles les sociétés historiques cherchent à se concevoir et à se justifier, au regard d’un état de nature plus ou moins mythique dont elles

s'imaginent naître,...”¹⁶ Esta afirmação de Raymond Bellour, refere-se mais especificamente à Sétima Arte, no quadro de um grande trabalho de investigação sobre o carácter hipnótico do dispositivo cinematográfico, centrando-se assim também sobre a questão da figuração animal na História do Cinema.

Pois o Cinema foi, desde sempre, um terreno fértil para fusões entre humano e animal, que terá atingido o seu expoente mais alto com a animação, nomeadamente com Walt Disney. Para Bellour, esta predileção deriva da própria natureza do dispositivo, podendo-se verificar em várias ocasiões e em diversas manifestações: na antropomorfização de animais, nas hibridizações entre humano e animal, no recurso a animais como protagonistas ou simplesmente, nos comportamentos animalizados.

Em finais dos anos oitenta, estando Vic em fase terminal de esclerose múltipla, uma outra figura surge, ganhando importância: a do cão que, pela sua lealdade, pelo seu carácter indefeso e situação de dependência assimilou ao seu marido e que remete para a ambiguidade do gesto de quem cuida. É uma preocupação que sufoca e mescla sentimentos antagónicos de carinho e violência. O mesmo gesto que cuida, pela vulnerabilidade de quem recebe os cuidados, pode igualmente ferir, desvelando uma violência potencial, enfatizada pelas dimensões das personagens femininas dominando a figura do cão. Este jogo está patente na série da menina e do cão, em que as meninas alimentam, limpam, acarinham e barbeiam, mas sempre com uma certa assombração e um perigo apenas sugerido. Sugerem-se igualmente jogos eróticos em que sedução rima com uma ameaça contida. Numa das últimas obras desta série, um quadro muito curioso destaca-se, suscitando um sentimento de assombro, o título sendo *A pequena Assassina*. A atmosfera carregada, os adereços, os gestos neste quadro sugerem-nos um desfecho trágico. A este respeito, lembramos do filme de 1941, de Alfred Hitchcock, *Suspicion*, em que a carga de suspense concentra-se num plano de um copo de leite que pressentimos estar envenenado. No entanto, o copo incorpora o gesto ambivalente de ameaça e cuidado. Esta ambiguidade pode ser comparada aos cuidados maternos, pois incorporam potencialmente a força do gesto protetor, sendo que esta força pode degenerar em violência.

Uns anos mais tarde, a figura do cão regressa à sua obra, embora com um significado muito diferente. Victor Willing já tinha falecido e a artista sentia-se

¹⁶ Raymond Bellour, *Le Corps du Cinéma – Hypnoses, emotions, Animalités*, P.O.L., Lonrai, 2009

fragilizada. Foi a partir de uma lenda que lhe contaram que surgiu a seguinte narrativa. Uma mulher, vivendo sozinha, apenas rodeada de animais, ouve numa certa noite ventosa, uma voz que vinha da chaminé. Esta voz infantil ordenou-lhe que devorasse os animais que estavam perto dela. A mulher acorrou-se, abriu a boca e engoliu-os todos. A imagem que nasceu dessa lenda foi a *Mulher Cão*, a primeira de uma série de trabalhos em que várias mulheres assumem um comportamento animalesco. Essa animalidade surgiu em oposição à figura que representava Vic enquanto vivo. Pois, se alguma vulnerabilidade permanecesse: a de uma mulher que, de repente, se encontra só, é na procura da sua animalidade, do seu instinto primário que advém a sua salvação. É esta força bruta que se torna a chave da sua sobrevivência. Como ela própria afirma, “a mulher safa-se por ser cão”¹⁷. Longe de um movimento de domesticação, a mulher, parecendo encurralada entre o nosso olhar e um fundo indistinto que não lhe deixa escapatória, a sua expressão é desafiadora, agressiva. É uma mulher desamparada mais ainda tem força para defender-se.

Contudo, nesta série, várias mulheres parecem dominadas por uma figura em fora de campo (que se suspeita ser masculina) afetando a composição. Tudo no plano evoca esta presença-ausência: os adereços em plano, os olhares, as posturas expectantes. Paula Rego não negligencia o fora de campo, tão essencial nas suas narrativas. Podemos alvitrar que, tal como em Psicanálise, o fora de campo, na obra de Paula Rego pode apontar para a autoridade masculina, ou seja, paternal. É através da figura paterna, se concordarmos com a lógica edipiana, que interiorizamos a autoridade e as normas sociais. No entanto, o Pai não pertenceria realmente ao domínio das mulheres e, neste caso, às relações mãe-filha. Contudo, esta relação encontra-se determinada por esta presença – ausência que a objetiva. O papel desta autoridade, não o podemos negar, é repressiva.

Podemos dar aqui o exemplo da *Filha do Polícia*. Este quadro de tema aparentemente inofensivo encerra uma violência implícita. Manifesta-se principalmente na brutalidade do gesto que, notemos, difere muito do que é representado no desenho preparatório. Mais uma vez, a ideia surge, espontânea, mas liberta-se e ganha autonomia no decorrer do processo criativo. Na obra final, vemos uma jovem mulher, envergando um vestido branco, a engraxar uma bota, a qual sabemos, pelo título, pertencer ao seu pai. Com um ar grave e resoluto, o punho enfiado na bota, vai puxando o brilho, numa

¹⁷ Paula Rego em Alexandre Melo, “*A Mulher Sufa-se por Ser Cão*”, Expresso, 1994

postura que nos parece roçar o obsceno. A claridade é suave, como a Lua cheia num céu limpo. Um gato espreita, convocando a presença de algo fora de campo, aguardando. Toda a tela é percorrida por um sentimento de violência, de raiva contida. A jovem cumpre o seu dever, sujeita a uma autoridade implícita. É evidente o desagrado com que obedece. A postura é tensa, o rosto severo. Quanto maior for a submissão, maior a tensão que luta para libertar-se. A subversão dá-se pelo gesto, porque, neste caso, é de subversão que se trata. O gesto é parodiado. Do cumprimento de um dever, surge a transgressão das regras, sugerindo o que mais vulgarmente se chama de “manguito”.

É importante ressaltar que em toda a sua obra, Paula Rego sempre evidenciou um espírito subversivo. Tudo o que se parece com a ordem estabelecida ou hierarquias dão-lhe vontade de colocar tudo de “pernas para o ar”. O recurso que faz dos clássicos inscreve-se de alguma forma, nesta lógica. A reapropriação que faz do ícone universalmente conhecido permite-lhe guiar-nos para algo que todos conhecem e subverter o sentido que lhe tinha sido atribuído até então, numa tentativa de questionar a sua validade.

Paula Rego não nega a tradição, nem mesmo o seu valor ou a sua contribuição para o património da humanidade. Não recusa o génio nem a primor das técnicas a que chegaram os pintores clássicos. Tendo sido a primeira artista convidada a ser residente na National Gallery, foi nos clássicos que buscou a sua fonte de inspiração. Mas, no entanto, não se limitou a aplicar os preceitos que os tinham regido. Revisitou as obras, retrabalhou ícones religiosos importantes, imprimindo-lhes uma visão muito pessoal. Este esforço cumpriu-se numa reapropriação de temáticas religiosas em que os intervenientes eram representados com atributos terrenos: as mulheres, com especial destaque para a figura de Maria Madalena, revestem-se de uma humanidade inédita neste género de obras. No seu trabalho dedicado à vida da Mãe de Cristo, denominado O Ciclo da Virgem, as personagens são relegados ao plano puramente humano. A Virgem, aquando da revelação do nascimento de Cristo é apenas uma rapariga vulgar, muito jovem e nada preparada para o papel que teria de desempenhar. Paula Rego procura, e este constitui um eixo transversal em toda a sua produção artística, dar-nos a conhecer o nosso lado mais vulnerável, desprovido de quaisquer elementos de santidade ou máscaras que escondam o que de mais humano se esconde em nós.

Nesta revisitação ou ruminar da tradição, como lhe chama a teórica Ana Gabriela Macedo, observamos outro elemento em destaque: o papel da mulher na Arte.

Consistente com as teorias feministas que se debruçaram sobre as várias manifestações do espectro artístico, as mulheres veem o seu papel evoluir. De objeto de questionamento ou representação, passam a assumir-se como portadoras de significado, como sujeitos enunciativos de pleno direito, garantes de uma *reescrita e revisão* ¹⁸ da História que restabelece a sua posição na sociedade nas suas verdadeiras proporções. Desenvolveu-se, a partir dos anos setenta, uma estética assente no olhar feminino. Esta transformação incidiu primeiramente nos corpos. Estereótipos foram derrubados em prol de uma nova ordem em que os papéis e as relações de géneros se inverteram.

Na Sétima Arte, o modelo tradicional e predominantemente masculino, segundo as teorias feministas, configurava a forma como os filmes eram apreendidos pelo público. Laura Mulvey definiu este processo através da pulsão escópica que fomentaria uma relação entre espectador masculino e uma atriz assente numa lógica de voyeurismo. Podemos, no entanto, ponderar que esta forma de fruição do Cinema transcende a distinção entre os sexos. Jacques Aumont, no seu livro *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* sublinha como, nos anos vinte, se observou que, seguindo a lógica das pulsões como elemento dinâmico da atividade psíquica inconsciente, subdividindo-se em vários tipos e caracterizando-se pela sua fonte ou pelo seu objetivo. O que levava os espectadores ao Cinema era o desejo de ver (mais tarde, com o advento do sonoro, foi – lhe acrescentado um desejo de ouvir). Entre quem vê e quem é visto na tela, está implicada uma distância que pode levar-nos a assimilar o gesto ao voyeurismo.

Assumindo a personagem na tela um carácter imaginário, por não estar realmente presente, Christian Metz fala então de um “encontro fracassado”, ou talvez desfasado entre o voyeur, neste caso, o espectador, e um exibicionista que seria então o ator. Ora podemos especular que, de facto, no cinema, os planos são geralmente construídos de forma a que não se estabeleça uma relação direta entre espectador e o ator, o olhar direto para a câmara sendo fortemente desaconselhado. O lugar do espectador é o de um observador, a sua visão penetrando por vezes na intimidade das suas personagens e assemelhando a um certo voyeurismo.

No entanto, esta relação ganha de facto um destaque particular no caso de um espectador masculino face a uma atriz, revestindo-se com frequência de um certo erotismo, gerando um padrão que relembra os clássicos da História da Arte, a

¹⁸ Ana Gabriela Macedo, *Paula Rego e O Poder da Visão*, Cotovia, Lisboa, 2010

objectização da figura feminina. Como veremos mais adiante no caso de Giulietta degli Spiriti, este olhar masculino chega a definir *per se* uma personagem.

Uma vez restabelecido o valor do olhar feminino, reposicionando-se fora da margem a que fora relegado, novos caminhos se abriram para a Arte, novas histórias para ser contadas, narrativas até então mantidas na obscuridade da História. “Através destas imagens que provocatoriamente recusam os estereótipos do feminino, Paula Rego toca em domínios ‘perigosos’ e sensíveis tais como o lado mais recôndito dos instintos a perversidade, o horror, o fascínio que o abjeto exerce sobre o humano propondo assim uma representação profundamente transgressiva da outridade da mulher”¹⁹.

Com esta nova estética, os artistas exploram a dissolução de fronteiras entre binómios pré-estabelecidos. Questionam os conceitos de Belo e Feio, desafiando os ideais tradicionais, desbravando os terrenos do Grotesco. O corpo assume todas as suas facetas, até as que tinham escondido até então, penetrando a esfera privada e pondo a nu os seus dramas constitutivos. Esta recusa de ideais permite igualmente aos artistas assumir um papel de intervenção social, de denúncia. Se o moralismo é ausente da obra de Paula Rego, se os papéis sociais estão sempre sujeitos a serem invertidos, se não existe o bem ou o mal em absoluto, numa ambivalência constante das personagens, não deixa de indignar-se perante injustiças perpetradas contra as mulheres, como nos casos do aborto ou do tráfico de mulheres e interpela o espectador de forma brutal, forçando-o a tomar um partido.

Todos estes elementos tornam a sua obra impossível de ser-nos indiferente e desperta em nós, espectadores, reações diversas. A artista diz-se interessada em revelar tudo o que em nós há de segredo, latente. Desvela a nossa intimidade. Suscita no espectador uma reação ambivalente de desejo de ver, de olhar, equivalente à pulsão escópica, mas, simultaneamente de recuo, quase de repulsa. Gera um sentimento que pode aproximar-se do conceito de *unheimlich*, a inquietante familiaridade do que deveria estar oculto e, no entanto está bem à vista. O desejo de ver mais, de penetrar do reino das nossas pulsões, do nosso universo latente e animalesco.

As situações representadas não são idealizadas. As personagens que incorporam, que encenam estas pulsões são construídas com atributos humanos. As formas não personificam os cânones de beleza tradicional, permitindo que nos identifiquemos mais

¹⁹ Ana Gabriela Macedo, Paula Rego e O Poder da Visão, Cotovia, Lisboa, 2010

naturalmente com elas. O que nos atrai é uma espécie de curiosidade, uma pulsão de ver que, uma vez satisfeita, nos atordoa, porque ao olharmos para a sua obra, é a nossa imagem que nos é devolvida. Uma parte que permanece segura e controlada no nosso inconsciente mas que volta a superfície quando convocada.

Consistindo este trabalho acadêmico na elaboração de um diálogo possível entre a obra da pintora e a Sétima Arte, prosseguiremos agora com uma proposta de sete filmes. A escolha das obras prendeu-se com uma equivalência dos temas que confluem num conceito de pulsão, de imagem pulsão, como força motriz da narrativa. Com exceção de *El Ángel Exterminador*, que retoma o conceito de pulsão aplicado à Humanidade no seu todo, relatando os mecanismos de sobrevivência, inexoráveis e implacáveis que se manifestam em situações limite, trata-se, na maioria, de histórias de mulheres, filmadas por homens ou por outras mulheres, que dão conta da sua força na vulnerabilidade, das tensões que as atormentam, dos abusos de que são vítimas, dos olhares que sobre elas incidem e do seu esforço para se emanciparem das adversidades, em suma, da sua luta para sobreviver.

A ordem de projeção pretende sugerir uma espécie de jornada através das pulsões que afligem as personagens, indo das suas fontes até às tentativas de resoluções. Abrimos assim o Ciclo com *El Ángel Exterminador*, de Luís Buñuel, que, para além da admiração que suscitou em Paula Rego, tanto pelas suas temáticas, como pela forma como as filmou, revela-nos a nossa essência por detrás dos nossos papéis sociais. Em situações extremas, induzidos por pulsões de sobrevivência, os comportamentos tornam-se desviantes. As relações de poder intensificam-se, germinando em violência. Neste filme, condenadas a um eterno retorno, as personagens são literalmente cativas dos mesmos padrões que se repetem.

Nos filmes seguintes, o caminho de saída vai se esboçando, através de tentativas de satisfação das pulsões, pela subversão, pela sublimação até à autoaceitação que começa com *Giulietta* na película de Fellini e termina com *Mabel*, protagonista de *Uma Mulher Sob Influência*, deixando antever um futuro mais promissor.

As irmãs Papin, em *The Maids*, são simultaneamente vítimas e carrascos, prisioneiras e agentes em conflitos sociais. Humilhadas e ávidas de vingança, irão até às últimas consequências numa tentativa de repor o equilíbrio e de sanar as tensões a que são sujeitas. Saartjie Baartman, mulher objeto, mulher “selvagem” e animalizada, luta

para manter alguma dignidade que lhe é constantemente negada. Tome, a Mulher Inseto, fruto de um meio dilacerado pelas necessidades, em que todos agem de acordo com os seus instintos e onde impera a lei da sobrevivência, também luta para quebrar o ciclo, embora volte ao ponto de partida, arrastada pelas circunstâncias. Marie-Catherine insurge-se para crescer, mesmo que para isso tenha de renunciar à inocência. Giulietta vence os espíritos, libertando o seu, aceitando-se e assumindo a sua integridade. Mabel, presa no papel social que lhe fora incumbido, de mãe e esposa, sente a revolta crescer no seu íntimo, a sua força bruta e animal voltando à superfície. É através dessa animalidade que finalmente aceita, que encontra a salvação.

É um caminho, uma jornada que se assemelha ao percurso de Paula Rego, das temáticas que a ocuparam ao longo de uma obra tão diversificada. Um apelo à libertação, pela transgressão da autoridade imposta e dos papéis instituídos, pela subversão das normas através da exposição da verdadeira natureza humana. Denuncia as nossas fraquezas, sem moralismos. Ninguém sai ileso ou de consciência intacta. Todos ferem, todos sofrem. É a nossa condição, a nossa tão humana comédia.

CAPÍTULO IV – BAYING : PROPOSTA DE FILMES

El Ángel Exterminador

Luís Buñuel

A especificidade das sensações perde-se na normalização da comunicação. Só em situações extremas, afirma Alberto Ruiz de Samaniego²⁰, autor de Páginas de Carne, texto dedicado ao pintor Francis Bacon, é que podemos vislumbrar algo de real, proveniente do mais íntimo do nosso ser. Tais sensações manifestam-se na " carne convulsa". A nossa verdadeira natureza, a nossa animalidade transparece quando caem as máscaras que nos são impostas, ou que impomos a nós próprios.

Este filme pretende revelar os comportamentos que se manifestam em situações limite, sendo que, neste caso, um grupo de burgueses, misteriosamente confinados numa

²⁰ Alberto Ruiz de Samaniego, Páginas de Carne em Arty Parte, Revista de Arte, nº48, janeiro de 2004

sala de estar após um jantar, irão um por um deixar cair as máscaras, fina camada de verniz que estala sob as pulsões que os atormentam.

Encerrados neste local, relembra-nos um pouco o quarto em *Huis-Clos* (À Porta Fechada), de Jean-Paul Sartre, em que a sua concepção de um inferno consiste em reunir várias personagens num sítio de onde não podem sair, gerando uma situação extrema. Se na peça de Sartre, o inferno é os outros, no sentido em que cada indivíduo precisa do outro para a construção da sua identidade (simbolizada pela ausência de espelhos), com o Anjo Exterminador, é a própria noção de sujeito que vai derretendo à medida que as normas sociais desmaiam sob a pressão das pulsões de sobrevivência que se manifestam. As máscaras vão caindo e, com elas, os protocolos que regulam as relações humanas.

A animalidade que dorme no mais profundo do nosso ser, acorrentada, reprimida pelo nosso superego, manifesta sempre que nos encontramos em situações extremas quando se sente que a sobrevivência está, de alguma forma, ameaçada. Neste mundo derivado que é o nosso, o mundo originário espreita. E neste salão onde todas as personagens se encontram confinadas, os comportamentos mais desviantes ganham forma. Quando finalmente conseguem sair, o mesmo cenário repete-se numa Igreja. É de um caso de eterno retorno que Buñuel trata aqui. Um pouco ao exemplo do mito de Sísifo, de uma inevitável queda, mesmo ao fim de todos os esforços, que se traduz no provérbio francês: “Chassez le naturel et il reviendra au galop”. Existe entre o mundo derivado e o mundo originário um plano de maior inclinação que nos precipita na entropia, num estado de grande desordem que, nos seres humanos, se reflete em comportamentos animalizados.

Como vários teóricos apontaram, a totalidade da obra de Paula Rego tem sido atravessada por relações de poder e tensões que se têm prolongado através das suas várias facetas. Quando observamos os seus quadros, salta à vista uma violência flagrante, uma crescente animalização que toma conta das figuras, e que chegam mesmo a assumir formas animais. A nossa essência volta à tona, cruamente, seja em composições caóticas e complexas ou em personagens isoladas, ou ainda na fragmentação das colagens ou nos pastéis de grandes dimensões que caracterizam a fase atual da sua produção artística.

O salão pode representar, de algum modo o universo da esfera privada, local onde entram em cena os ditos “pecados menores”, e que passa para a esfera pública. Tal como em Paula Rego, Buñuel procura revelar o lado oculto, privado das suas personagens. O facto de ter recorrido à esfera burguesa pode ser explicado pelo facto de ter simpatizado com ideias marxistas, esquerdistas, mas talvez esta seja uma explicação demasiado simplista visto igualmente ter retratado esses comportamentos desviantes nas camadas mais desfavorecidas da sociedade, nomeadamente em Viridiana ou em Los Olvidados. No entanto, é certo que, no período retratado no filme, os burgueses eram sujeitos a normas sociais mais estritas, sendo a sua existência regida pela importância fulcral da etiqueta e dos protocolos comportamentais.

O objetivo do realizador será então demonstrar que, em situações limite, não existem normas sociais que resistam e, quando as máscaras caem, o burguês não difere em nada de um operário, de um camponês ou de um indivíduo menos abastado. Paula Rego, a esse respeito, fez o caminho contrário para chegar ao mesmo resultado. Foi, com o filme Los Olvidados, em particular com uma cena em que um aleijado é espancado, que tomou consciência da brutalidade da camada mais desfavorecida, a qual tinha considerado isenta de tal crueldade.

The Maids

Christopher Miles

A peça de Jean Genet, Les Bonnes, escrita em 1947, inspira-se de uma história verídica que chocou a França. As irmãs Papin, Christine e Léa, assassinaram brutalmente e sem razão aparente a dona de casa para quem trabalhavam como domésticas e sua filha. Embora Genet negue esta influência, a sua peça retrata uma história semelhante embora sem a violência demonstrada pelas irmãs assassinas que mataram, tiraram os olhos e trataram os corpos das suas vítimas como se prepara os coelhos para serem cozinhados.

No filme de Christopher Miles, muito fiel à peça, as irmãs Solange e Claire encenam estranhos jogos quando a dona de casa se ausenta. Alternadamente, ambas incarnam a personagem da patroa, chegando a vestir as suas roupas, a usar os seus

acessórios numa tentativa de exorcizar as pulsões violentas que provinham da forma subalterna como eram tratadas. Sucedem-se monólogos longos, pontuados com laivos de exaltação. Estas representações dão-nos a ideia de um objetivo que é sucessivamente adiado pelo regresso da dona de casa. Uma vingança é engendrada e ganha forma nestas encenações que subvertem e invertem as relações de poder instituídas. As irmãs incorporam assim uma autoridade que atacam. Ao incarnar a figura da dona de casa, usando os seus atributos, as suas roupas, as suas joias, o seu modo de falar, e ao atacar esta figura, vingam-se. O propósito último, por várias vezes frustrado, é erradicar definitivamente a dona de casa, a qual representa para elas a frustração derivada da sua situação social. Até as suas palavras demasiado tolerantes e piedosas para com as irmãs são tingidas de uma superioridade que não pretende ser dissimulada, gerando ódio nas irmãs. Os adereços, as flores apontam para um desfecho funesto.

Parte deste plano de vingança consiste em provocar a detenção do amante da dona de casa pelo envio de uma falsa carta de denúncia à polícia. Contudo, sem fundamentos, este é prontamente libertado, frustrando os planos das irmãs. Decidem então livrar-se da dona de casa envenenando-a com uma chávena de chá que esta se recusará a beber. Sem qualquer outra alternativa, procedem à sua última representação. Claire incarna pela última vez a figura da dona de casa. Num último ataque de loucura que evoca um assassinio. No entanto, revela-se apenas simbólico. Numa cena final, Claire, com o intuito de anular por completo esta figura de autoridade que incarna, decide levar o jogo até ao fim ingerindo o chá que sabe estar envenenado. Assim termina a história das duas irmãs.

Este argumento lembra-nos um pouco *Viridiana*, a cena dos sem-abrigo que aproveitam a ausência dos donos para invadir a casa, preparando um copioso jantar, chegando a embriagar-se destruindo tudo, violência essa que culmina com a tentativa de violação de *Viridiana*, sua benfeitora, a qual os tinha acolhido na sua casa. Buñuel retrata assim, sem qualquer moralismo, o movimento subversivo que nasce da revolta contra a autoridade estabelecida. O inexorável regresso à natureza, à animalidade latente que se insurge contra as normas estabelecidas num movimento de violência ascendente e que visa à satisfação das pulsões.

Paula Rego inspira-se dessa peça para a sua obra homónima de 1987. O seu interesse por esta história parece-nos compreensível. Trata-se de um tema que se enquadra nas suas preocupações enquanto artista, no sentido de pintar as forças e

tensões que modulam o comportamento humano. Este assassinio parece-nos impregnado de um caráter pulsional inegável, em que as tensões se manifestam de uma forma brutal, insinuando-se gradualmente até culminar no derradeiro crime.

No seu quadro, Paula Rego encena quatro personagens, voltando assim à narrativa original. Duas criadas debruçam-se sobre uma mulher que sabemos ser a sua filha. A perspectiva, assim como a fonte de iluminação que incide sobre o lado esquerdo da tela guia o nosso olhar para o plano principal. Uma mulher, de cabeça baixa, numa atitude de submissão e vulnerabilidade, é suplantada por uma criada que parece estar a pentear o seu cabelo mas, cujo gesto permanece dúbio, entre o cuidado e a ameaça. Esta ambivalência, tão comum na sua obra, repete-se nas duas outras figuras em *arrière-plan*. Uma segunda criada ampara uma menina e, simultaneamente, parece estar a violentá-la.

O tom de ameaça, de perigo, é sublinhado pelo javali à direita e pela sombra desproporcionada que projeta sobre a cena, criando um contraste lumínico com o resto da composição. O fundo, mais claro, que aponta para um espaço exterior, enfatiza o confinamento do espaço interior do quarto e o perigo que daí decorre. A ambiguidade dos gestos confere um certo suspense a toda a cena, numa construção narrativa que sugere uma temporalidade da ação. Na sombra, um roupão aponta, como frequentemente acontece na sua obra, para uma presença em fora de campo. Uma personagem que não está à vista mas cuja ausência é significativa: o marido da figura feminina em primeiro plano. A sua existência parece motivar o que está a acontecer, vejamos a esse respeito a peça, tal como no filme, uma das criadas tem efetivamente um caso com o amante da dona de casa, originando rivalidades entre as mulheres. No entanto, tanto no filme, como na história real, durante a tragédia, o marido não está presente, como que impotente para impedir o crime de se realizar. Embora a narrativa parta de um elemento masculino para despoletar o drama, este permanece curiosamente ausente do drama em si.

Este tema é portanto consistente com a restante produção da artista. A figura masculina, embora importante, não é presente na maior parte da sua obra. Presença apenas sugerida num ambiente principalmente feminino. As figuras masculinas, nos seus quadros, quando presentes, revelam geralmente uma certa fragilidade, uma impotência ou até são parodiados. Vejamos os exemplos da representação do Padre Amaro, um homem fraco, amparado no meio das mulheres, vestido como elas, ou no

caso do jardim do interrogador, o militar está parodiado, evidenciando características travestidas, grotescas.

A escolha deste filme justifica-se pela evidência de um tema comum, derivados de uma mesma obra, que exploram uma faceta da imagem pulsão e que acabam por confluir na forma como a narrativa é construída. A própria história rege-se numa lógica pulsional. Um ataque à autoridade que gere tensões, frustrações geradas pelas relações de poder. Tal como em *Viridiana*, há uma busca no sentido da reposição do equilíbrio e para a satisfação das pulsões. É a força motriz que faz a narrativa avançar. O plano de maior inclinação que precipita o destino das personagens.

La Vénus Noire

Abdellatif Kechiche

De uma crueza dolorosa, este filme não foi feito para agradar a todos. Para muitos, foi fonte de desconforto, levando inúmeros espectadores a abandonar a sala antes do fim da projeção e motivando uma série de más críticas, como se pode verificar nos comentários do público. Por outro lado, outros tantos felicitaram Kechiche pelo tratamento realista da vida de Saartjie Baartman, a Vénus Hottentote que não deixou ninguém indiferente. No entanto, o realizador retratou os cinco anos que passou na Europa da forma mais fiel possível, e a atuação de Yahima Torres não poderia ser mais credível. A iluminação crua, o uso do digital que aguça os contornos contribuíram para este resultado final de uma brutalidade desconcertante.

Em 1810, Sarah Baartman fora trazida da África do Sul, sua terra natal, para a Inglaterra. Em Picadilly, protagonizava um espetáculo em que encenava o caráter selvagem que todos esperavam de uma mulher vinda de África. Espetáculo após espetáculo, era fechada numa gaiola de onde saía acorrentada, rugindo, dançando e ameaçando, perante os olhares curiosos de uma plateia. Era permitido aos espectadores tocá-la, toque esse que constituía uma violação (como se o seu corpo não lhe pertencesse) bem patente no olhar de Saartjie e na violência contida nos seus gestos. Quando acabava esta longa série de representações, refugiava-se num semblante de existência normal, em que o álcool a confortava.

É neste corpo que incarna a diferença, que se vai inscrevendo esta história. É este corpo que gere a curiosidade e se apresenta como motivo de sensações que se torna uma espécie de moeda viva, de valor intrínseco que é alugado pelo tempo de um espetáculo. O seu corpo é objectizado. Não lhe pertencendo, é subjugado à vontade de quem o explora. Esta sujeição é, no entanto, motivada e aceita a troco de promessas de liberdade e autonomia. Mesmo quando um movimento antiescravagista tenta libertá-la de tão degradantes tratamentos, defende os seus exploradores. Atravessando o canal da Mancha e chegando a Paris, os espetáculos revestem-se de um carácter mais marcadamente sexual, manifestando-se em cenários orgiásticos, pornográficos cujo palco eram os círculos da alta sociedade parisiense.

Vítima de todo o tipo de abusos que se tornam cada vez mais invasivos, é a sua intimidade que é saqueada, culminando este processo no seu aluguer a uma sociedade científica que a quer estudar. Cuvier, que nos é aqui apresentado como um cientista ávido de fama e sem a menor sensibilidade, analisa-a como se de um objeto se tratasse, atestando o seu carácter “inferior”.

Este filme encontra o seu equivalente na obra de Paula Rego numa das suas obras mais recentes, *Human Cargo*, de 2009 que, como o título indica, visa denunciar os casos de tráfico humano no que toca mais particularmente às mulheres que são aliciadas para deixar o país de origem e se veem presas nas malhas das redes de prostituição sem possibilidade de retorno. A escravização terá sido, infelizmente, uma constante na nossa história, com repercussões que se fizeram sentir em todas as épocas.

Barbe-Bleue

Catherine Breillat

Este filme inspira-se no imaginário dos contos populares, com evidentes reminiscências de memórias infantis. No entanto, o filme não pretende realçar o seu lado adocicado, mas sim o que de mais profundo se passa em nós. Bruno Bettelheim, na sua obra *Psicanálise dos Contos de Fadas* desvenda-nos os significados menos explícitos que regem estas narrativas. Tais contos, longe da inocência a que são frequentemente associados, revelam-se poderosos aliados no que diz respeito à

interiorização de mensagens ocultas que moldam a nossa personalidade desde a nossa mais tenra idade. É de salientar igualmente que a realizadora, ao construir este argumento, optou por inspirar-se na versão de Charles Perrault, considerando a dos irmãos Grimm muito infantilizada.

Este filme partilha uma relação privilegiada com a linguagem pictural, sucedendo-se o aparecimento de numerosas pinturas, desde o início da película, e culminando na recriação do quadro de Salomé e João Batista. Estes elementos pictóricos, para além de traduzir uma predileção da realizadora pela pintura, especialmente a arte sacra, por esta conter uma faceta mais subversiva do que se poderia pensar à partida, assumem um papel narrativo não negligenciável. No último plano, a reencenação do quadro pela personagem principal, segurando a cabeça decapitada de Barba-Azul funciona também como subversão de ícones da História de Arte.

A história, concebida em *mise-en-abyme* desdobra-se em dois espaços distintos para além do espaço da narração, da construção do filme, que contempla a realizadora que irá reproduzir a sua história através de elementos biográficos. O primeiro, introduz-nos no universo do conto popular através do relacionamento entre duas irmãs, Anne e Catherine, sendo elas o primeiro duo destinado a mimetizar a relação que a própria realizadora mantinha com a sua irmã. É através destas duas meninas e da sua visita ao sótão, a qual virá a ter um desfecho trágico, que entramos no cerne da história. Estas duas raparigas, relembram-nos visualmente as “meninas” de Paula Rego, com os seus bibes e ar cândido que esconde mil perversões. Num jogo de crueldade, a mais nova, Catherine, que representa também a própria realizadora na sua relação com a irmã, teima em contar histórias aterradoras para assustar a irmã mais velha. É a partir desta narrativa que surge um segundo nível, onde irão evoluir as personagens do conto, Marie Catherine e Anne.

Após a morte do pai, são expulsas de um colégio católico por falta de recursos financeiros. Esta constitui uma primeira crítica à Igreja enquanto instituição, que se recusa a ser uma instituição de caridade.

De regresso à casa, são confrontadas com as consequentes dificuldades e a história encarrega-se de apresentar-nos uma dura realidade na qual que as filhas eram “vendidas” de forma assegurar o bem-estar da família. Este é um conceito recorrente na obra de Paula Rego, que o exemplifica nomeadamente na obra a Prova em que o carácter

sacrificial de toda a cena é sublinhado pelo painel no fundo do enquadramento, que representa uma cena de violência. As relações mães-filhas, na sua obra, sempre se revestiram de um carácter particularmente perverso, prenhe de violência implícita. As mágoas que as mulheres podem infligir umas às outras. Quando se refere à mutilação feminina, por exemplo, Paula Rego culpa as mães e avós, que pela sua convivência garantem a perpetuação de tradições desumanas. O mesmo se passa com o quadro *A Casa da Celestina*, a qual não é mais que um bordel e que representa, numa das partes, uma mulher que “remenda” o hímen de uma menina de forma a acrescentar-lhe valor comercial.

Entre as duas irmãs existe uma relação de rivalidade, constantemente marcada por uma melodia que a mais nova vai trauteando: “demasiado nova...”. Ainda uma criança perante a irmã mais velha, mas já sentindo os primeiros laivos da sua sensualidade nascente, ela tem pressa em crescer, de assumir a sua feminilidade.

No entanto, é ela que Barba-Azul, contra todas as expectativas, irá escolher por mulher. Ela não o teme. Aprenderá a vê-lo tal como é, por detrás da sua reputação de monstro, acusado de ter assassinado as suas mulheres. Será a única que verá a verdadeira cor da sua barba. Minúscula no seu vestido de noiva carmesim, parte com ele para o seu castelo. O que os une mantém-se puro, e relembra um pouco uma relação entre mestre e discípulo. A figura de Barba-Azul, grande e desajeitada, talvez até comovente pode se assemelhar à representação do Capitão Gancho na ilustração que Paula Rego fez para a obra de J.M. Barrie, *Peter Pan*. Numa das suas gravuras, representa-a como um homem de idade avançada que se recorta num céu estrelado, o ar sonhador, apertando o rapazinho no colo num gesto tal que, se não fosse o gancho, poderia até ser visto como afetuoso. Mais uma vez, em Paula Rego, tal como acontece no filme, as personagens não são apenas o que parecem ser. Ambas as artistas têm em conta a dimensão humana. A inocência não existe como apanágio de uma classe de personagens. A maldade também não.

Durante alguns tempos, o idílio parece curar Barba-Azul dos seus males. No entanto, num mito de eterno retorno, a necessidade de testar a sua jovem esposa volta a apossar-se dele. Parte de viagem deixando-lhe as chaves de todas as divisões do castelo e a recomendação de divertir-se. Quando voltou, a sua esposa não o esperava. Num ambiente de festa, é com outro homem que Barba-Azul encontra a sua mulher. Encena uma nova viagem, dando-lhe novamente as chaves de todas as divisões do castelo, mas

com uma recomendação, não abrir a porta de um gabinete. Vencida pela curiosidade, Marie Catherine abre a porta proibida para encontrar as mulheres anteriores de Barba-Azul empaladas, por cima de uma poça de sangue ainda fresco. Este plano, marcado por uma composição marcadamente pictórica constitui o núcleo da narrativa. Bruno Bethlehem associa este episódio ao desejo sexual feminino, a uma curiosidade que, não sendo refreada, leva à morte.

Os pés manchados de sangue, a chave maculada de sangue fresco, Marie-Catherine foge do quarto. No entanto, passadas poucas horas, Barba-Azul volta para encontrar a sua mulher, também manchada pela culpa, assemelhando-se um pouco à queda resultante do pecado original. A culpa não pode ser mascarada. A mácula é indelével. Barba-Azul conforma-se então a agir de acordo com o que sempre fez. Decide-se a matar a sua mulher, mas ela, prevendo isso, adia a sua execução, ganhando tempo para ser socorrida. No fim, é Barba-Azul que não consegue cumprir o seu propósito e que padece, vítima da artimanha de Marie Catherine. O plano final, antes de se dissolver por completo mostra-nos uma recriação do quadro de Caravaggio, Salomé com a cabeça de São João Batista. Pelo significado atribuído à obra, remete-nos para a perversidade que era característica de Salomé, personagem bíblica que teria sido responsável pela morte do santo, tendo a sua cabeça sido exigida como paga pela dança a Hérodes.

Há portanto neste filme vários elementos que podem entrar em diálogo com a obra de Paula Rego. Desde a sua visão muito similar da mulher, em particular, das jovens mulheres que, longe de serem inocentes, assumem o seu despertar sexual, o que se traduz frequentemente em rivalidades que pontuam as relações entre irmãs e mães. Os universos ficcionais de ambas as artistas confluem nos domínios dos contos populares, como motivo para convocar temas que se atualizam na psicanálise e explicam os nossos comportamentos. Destinos selados pelos nossos desejos, pelas nossas pulsões, sejam elas de morte, ou de Eros. Os temas coincidem. Até poderemos afirmar que existem afinidades a nível formal e técnico. Notamos a mesma preocupação na composição, na sua escolha minuciosa dos adereços que assumem um papel narrativo. Também o recurso a obras já conhecidas da História da Arte, como forma de recorrer a lugares-comuns, de interpelar o espectador e conferir assim uma nova dimensão às obras revisitadas e representadas, num “ruminar da tradição” que nos devolve as obras À luz de um olhar feminino investido de significado. A escolha deste

conto pode também sublinhar a recusa da vitimização feminina, preocupação sempre tão presente na obra de Paula Rego. Nesta narrativa, no fim de contas, é a mulher que sai vencedora, assinalando a sua vitória sobre o homem que ameaçava a sua integridade.

Nippon Konchûki

Imamura Shohei

Dizem que o título para este filme de 1963 surgiu de um episódio que o seu realizador, Imamura Shohei presenciou enquanto estava a escrever o seu argumento. Enquanto escrevia e bebia *saké*, um inseto girava continuamente a volta do cinzeiro. Ora, este cenário parecia ilustrar à perfeição o que ele pretendia reproduzir no filme: a energia gasta por uma mulher que tenta escapar-se do ambiente nefasto que a rodeia mas que, no entanto, ao cabo de tanto esforço, regressa ao ponto de partida.

As preocupações do realizador concentraram-se ao longo da sua carreira, numa tentativa de representar o Japão na sua verdadeira essência, não condicionado pela necessidade de representar apenas o seu lado belo, asséptico e disciplinado. Nesta busca, vira-se para as camadas mais desfavorecidas da sociedade japonesa, os camponeses, que a miséria flagelava. Estes meios são ideais para desprover as personagens das suas máscaras, revelando o seu carácter mais primitivo e evidenciando as pulsões a que estão sujeitos. Face à fome, à pobreza extrema, os comportamentos desviantes surgem naturalmente.

Serge Daney, comentando a obra de Deleuze refere-se ao capítulo que considera o mais belo da imagem tempo, a imagem pulsão e aponta Imamura Shohei como um dos seus maiores representantes, ao mesmo título que Buñuel. De facto, observamos uma analogia na forma como trata o naturalismo e a representação fiel dos

comportamentos humanos. São as pulsões que guiam as personagens e determinam o seu curso.

O título do filme aponta para outro conceito que o realizador partilha com Paula Rego: o recurso à figura animal. A obra da pintora está povoada de personagens animalizadas, quer assumam uma forma animal, quer a ele sejam remetidas. Notemos, à título de exemplo (será provavelmente o mais marcante), o quadro *A Metamorfose*, inspirada no texto homónima de Franz Kafka: tal como no caso das *Avestruzes Bailarinas*, à figura é devolvida a sua forma humana, esboçando, no entanto uma pose animalesca. O homem parece contorcer-se, deitado no chão, como se de um inseto moribundo se tratasse, enfatizando assim o drama a que está sujeito. Há algo de profundamente perturbante nesta imagem. A dimensão humana, o realismo da figura aliado à posição animalizada da personagem desperta em nós um sentimento de desamparo que não seria possível se se tivesse mantido contornos animais. É um homem que está a sofrer uma queda “abaixo de cão”. Há aqui, para além do aspeto metafórico, um caminho inverso que restitui os atributos à sua escala humana. O realismo dos traços tal como acontece com os planos de Imamura Shohei que, em determinados momentos, apesar de remeter para elementos metafóricos, assumem características quase documentais, permite uma maior empatia, provocando no espectador uma reação mais intensa.

O filme abre com um plano de uma formiga isolada que caminha penosamente num terreno que, pela escala nos parece ermo e nos relembra uma travessia no deserto e rapidamente se transforma numa luta, qual Sisífo, para chegar ao cume daquilo que, para ela, equivale a uma montanha. Este começo serve de mote para o que virá a desenrolar-se ao longo do filme.

Logo a seguir é-nos apresentada Tome, a protagonista. Nasce num meio rural, filha de uma mulher libertina e um homem de que se desconhece a identidade. Mantém com o seu padrasto uma relação ambígua e matizada de um certo erotismo. Confrontada com a miséria de sua família, é obrigada a casar com um homem rico. Após o fim do casamento, é obrigada a voltar para casa. Dando à luz uma criança ilegítima, é forçada a partir em busca de outra forma de sustento. De falhanço em falhanço, chega a prostituir-se tornando-se mais tarde dona de um bordel. Nessa altura, repete os maus tratos a que tinha sido sujeita, explorando as raparigas que trabalhavam para ela, levando-a ao declínio. Entretanto, a sua filha, Nobuko cresce nas mesmas condições que a mãe, na

mesma miséria, dentro das mesmas limitações. Chegando a idade adulta, decide mudar de rumo, pedindo dinheiro à mãe para investir numa quinta, mas esta, traída pelas mulheres que explorara, é presa por um período de um ano. Nobuko envereda pelos caminhos da prostituição até conseguir o montante necessário ao seu estabelecimento como agricultora. No entanto, para Tome, o final do filme afigura-se como um regresso às origens, como um círculo que se fecha, relembrando o inseto que Imamura vira a circundar o cinzeiro. Simboliza uma luta vã para chegar ao mesmo lugar. Max Tessier, na entrevista que faz ao realizador conclui que: "Nevertheless, the essential tem is still woman's vital instinct And her astounding ability to adapt to a generally unfavourable context". Importa aqui para o realizador e argumentador deste filme dar ênfase à energia da personagem, à sua força nesta busca para libertar-se do meio onde vive. Procura emancipar-se do jugo familiar através da autonomia financeira, atormentada pela necessidade de contribuir para o bem-estar dos seus. Neste contexto de miséria, os desentendimentos são frequentes, procurando todos responsabilizar os restantes membros familiares pela situação existente. As mulheres são objectizadas, tornando-se um recurso através da possibilidade de as casar com um bom partido, sacrificadas pelas mães que também já sofreram um tratamento similar. Em Paula Rego, este é um tema recorrente, patente em obras como *A Prova*, a *Casa da Celestina* em que meninas são oferecidas, vendidas, nas quais a sua virgindade é restaurada, cosendo-lhes o hímen de forma a garantir um valor maior. No entanto, neste filme, tal como na obra de Paula Rego, podemos constatar que as mulheres não se limitam a conformar-se passivamente com este estado de coisas. A *Mulher Inseto*, assim como a *Mulher Cão*, luta com todas as suas forças contra este movimento de domesticação. Mesmo vulneráveis pela sua posição, é através da sua animalidade, na sua vertente mais instintiva, guiadas pelas suas pulsões de sobrevivência que se voltam a erguer. No entanto, na obra de Paula Rego, é pela subversão da sua condição que as mulheres conseguem quebrar o ciclo, sair da ordem estabelecida. A *Mulher Inseto*, pelo seu trajeto circular, pela repetição que perpetua, pelos maus tratos e crueldade que não consegue evitar, ao cabo de tanta energia despendida, volta sempre ao ponto de partida. As imagens finais do filme, Tome caminhando penosamente por entre os montes, de volta à sua terra natal, remete-nos para o plano de abertura da obra, a ascensão do inseto, firmando o seu carácter metafórico. A salvação é-nos sugerida por Nobuko, que consegue quebrar as correntes e emancipar-se verdadeiramente.

Giulietta Degli Spiriti

Federico Fellini

Este filme de 1965 revela-nos a vida de uma dona de casa burguesa de meia-idade, a beira de uma crise conjugal. Confrontada com o crescente desinteresse do seu marido, Giorgio, e face à sua provável infidelidade, após uma sessão de espiritismo, visões perturbantes começam a ganhar forma na sua mente inquieta. Ao longo de todo o filme, fantasmas e desdobramentos da realidade irão assombrá-la. O que poderão ser sintomas de conflitos latentes e pulsões sexuais reprimidas far-se-ão sentir com uma intensidade crescente, levando a protagonista a uma viagem interior, a uma introspeção até a aceitação da sua verdadeira natureza.

Tratando-se do primeiro filme rodado a cores por Fellini, num technicolor flamejante, o uso efusivo das tonalidades reveste-se de uma importância muito particular. A predominância dos tons vermelhos e purpúreos em cenários exuberantes relembra o sangue que fervilha, evocando paixão, erotismo, sexualidade. O uso da cor contribui igualmente para a construção desta atmosfera onírica que marca todo o filme, e a sua saturação, os seus tons irreais sugerem o sonho, as visões.

Nestas fantasias surge um conjunto de personagens que nos dão algumas pistas sobre os conflitos que incomodam Giulietta. As suas visões tomam duas formas distintas e reconhecíveis que a dividem quanto à sua perspectiva da feminilidade. As suas

memórias levam-na à sua infância, a uma representação teatral de santas mártires que protegiam a sua virgindade em detrimento da sua própria vida. Uma menina, pálida no seu vestido branco, coroada de flores, é elevada reproduzindo a sua subida aos céus perante uma assistência impassível, numa plateia monocromática. Esta menina é a própria Giulietta, na sua infância, que interiorizou princípios rígidos que viriam a determinar a sua personalidade e o ideal da mulher, melhor dizendo, o superego estava formatado. O outro conjunto de visões representa uma outra faceta da feminilidade, a sua sensualidade, uma sexualidade desabrida e espontânea. O espírito que a acompanha, Iris, mistura-se com a imagem da sua vizinha, Suzy, uma prostituta de luxo que representa a libertação dos preceitos que regiam a vida das mulheres em geral. Surge igualmente, sempre pela interpretação de mesma atriz, Sandra Milo, a visão de uma bailarina que, muito jovem e atraente, conquistou o coração do avô de Giulietta.

Esta duplicidade incarna o conflito resultante de uma relação familiar fracassada, nomeadamente com a mãe e as irmãs, criaturas fúteis e estereotipadas, com quem Giulietta não se identifica minimamente. As rivalidades são evidentes, competindo em beleza e graça, ao passo que Giulietta parece simples e insignificante, pouco desejável. Isto remete-nos para a imagem da mulher no cinema e a forma como é construída. No seu livro sobre a construção de géneros na sétima arte, a autora comenta a forma como Giulietta nos é apresentada no início do filme. Na abertura do filme, aparece-nos de costas, por fragmentos, sem nunca aparecer o seu rosto que só nos é dado a conhecer quando nos é devolvido o olhar do seu marido. Este olhar denota uma tal falta de interesse, de modo que, ficamos desde logo a saber que, apesar de todos os esforços, Giulietta não é desejada. A personagem é elaborada através do olhar masculino que incide sobre ela. Este olhar que condiciona a imagem da mulher e estabelece estereótipos que se reafirmam em ideais de beleza que se perpetuam no tempo. Já desde a tradição pictural se deu o mesmo fenómeno, sendo este fortemente refutado pelas feministas, tanto na pintura como no cinema. Laura Mulvey argumenta, a esse respeito que a relação que se estabelece entre o espectador e a personagem no ecrã perfaz uma relação voyeurística.

Se Giorgio, o marido de Giulietta, assume um papel importante, como elemento catalisador da narrativa, assim como na sua contribuição para a construção da personagem da protagonista, é, no entanto uma personagem insignificante, pouco densa, a sua importância derivando da sua crescente ausência. É essa ausência, o seu gradual

afastamento da Giulietta que se torna pertinente para o desenrolar da narrativa. Como visto anteriormente, esta situação repete-se frequentemente na obra de Paula Rego. O homem, uma figura de autoridade que rege a composição a partir do seu exterior, sugerido por elementos composicionais que convocam um fora de campo. Esta autoridade, interiorizada no romance familiar, pedra basilar da educação, rege a forma como as mulheres olham para si próprias, mas também a forma como são olhadas ou com se relacionam com o outro.

Se este olhar masculino condiciona a imagem que as mulheres têm de si ou as expectativas que têm em relação a si próprias através de modelos ideais, é certo que, o que Fellini nos apresenta neste filme é a imagem de uma mulher real. A sua mulher, com todas as suas características que a tornam única e tão longe dos estereótipos. É uma mulher com a qual nos podemos identificar. Coincide assim com a imagem da mulher elaborada por Paula Rego. Insurge-se com uma visão idealizada do feminino, representando mulheres robustas, assumindo a sua corpulência, o seu aspeto mais natural e não embelezado, em que todos os seus atributos se afirmam sem procurar esconder seja o que for. São corpos telúricos, ligados à terra e que apresentam os seus atributos de robustez e naturalidade. Estes corpos são atravessados pela força vital que o animam.

As mulheres de Paula Rego são mulheres com as quais nos podemos identificar porque não são idealizadas. É-nos possível reconhecer elementos com os quais nos identificamos e é dessa evidência que advém o carácter perturbador que ressentimos ao olhar para elas. Esses elementos que reconhecemos são os que preferimos ocultar.

É de salientar a atuação brilhante de Giulietta Massina que interpreta admiravelmente os dramas que atormentam as mulheres, as tensões que se esgueiram no inconsciente e entram em conflito com as normas a que estão sujeitas. Diz-se que o seu desempenho se deveu a facto de, para além de ser a atriz predileta, de Fellini e sua esposa, foi na vida real confrontada com problemas similares aos da sua protagonista, no que resulta que a sua atuação tenha tido um cunho autobiográfico. O seu olhar, de uma expressividade assombrosa, potenciada por jogos de luzes eficazes poderá até remeter para a imagem-afeção pura, grandes planos que traduzem o panorama emocional da protagonista. Mas essa imagem-afeção desemboca numa profusão de imagens-pulsão que representam a força motriz da narrativa, a energia primária que guia Giulietta através deste caminho de autoconhecimento.

A Woman under the Influence

John Cassavetes

“I have five points, Nick. I figured it out. There are for me. One is love. Two...is friendship. Three is our comfort. Four is...I’m a good mother, Nicky and...I belong to you. That’s it. Those are my five points.”

A produção deste filme não foi fácil. Poucos acreditaram no seu sucesso ao ponto de investir nele. Cassavetes recorreu a amigos para financiá-lo. Peter Falk, ator principal, viu nele tanto potencial que foi ao ponto de aceitar o papel e ainda contribuir financeiramente para a sua realização. A distribuição da longa-metragem coube à equipa de filmagens, contando com alunos de escolas de Cinema, estagiários e outros voluntários. No entanto, contra todas as expectativas, a obra vingou no mercado, chamando a atenção da crítica e valendo uma nomeação para um óscar para Gena Rowland. Porque será então que tal filme tenha suscitado tanta desconfiança? Simplesmente porque se tratava de um tema que ninguém quereria, pensava-se, ver exposto no Cinema. A obra não é, de facto, fácil de digerir e versa sobre uma temática que é normalmente relegada para a esfera privada, à margem da sociedade dita normal. Conta-nos um episódio na vida de Mabel, uma dona de casa nos seus trinta, mãe de três filhos pequenos e casada com Nick. Em primeiro lugar, o papel de Gena Rowland desafia qualquer ideal do feminino. De uma sensibilidade fora do vulgar, não sabe como comportar-se em sociedade, evidenciando sinais de neuroses e histeria, contaminando todos os níveis da sua vida, o seu casamento, a sua relação com os filhos de quem não parece cuidar da forma correta, culminando este crescendo num esgotamento que a levará a ser internada numa instituição psiquiátrica por um período de seis meses.

Voltando para casa, é confrontada com a sua família, situação na qual vemos de onde surgiram os estados de espírito que a atormentam. “Dad, would you stand up for me?”. O pai, intrigado, levanta-se. Mabel volta a fazer a mesma pergunta, sem que o pai entenda o verdadeiro sentido deste pedido. Neste filme, nada é explicado. Muito fica por dizer, e as conclusões a que chegamos resultam da observação das personagens, das

suas contradições e incoerências porque, se Mabel é assumidamente desequilibrada, a loucura parece ter-se espalhado por todas as personagens, não se sabendo de onde terá surgido. O espectador é levado a sentir uma empatia com todos os intervenientes através de uma direção de atores notável. Talvez por isso nos seja impossível sermos indiferentes perante os dramas que se desenrolam na tela, tornando-se assim a sua receção tão dolorosa.

Toda a lógica do filme assenta na representação do corpo histérico. O corpo que se contorce, movido por tensões, por forças invisíveis. Como já demonstrámos, a obra de Paula Rego desenvolve-se em torno da imagem-pulsão. Como irá ela pintar estas tensões que animam os seres? Voltando ao Deleuze, o teórico faz-nos uma pergunta muito pertinente relativamente à obra de Francis Bacon (em diversos aspetos comparável à de Paula Rego). Como fará o artista para dar conta, na pintura, da ação das forças invisíveis? Como pintará o grito? Através do corpo. Dos gestos. Da sua fisicalidade na qual se inscrevem os dramas interiores. "Tornar visível o invisível, pintar as forças. E as deformações de Bacon são raramente restritas ou forçadas. Não são torturas, ao que podemos dizer, pelo contrário, são as posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em torno de uma força que se exerce sobre ele, em vias de dormir, de vomitar, de se voltar,..." (Deleuze, p.31) Paula Rego, como já foi referido, a partir dos anos noventa, atingindo uma nova maturidade na sua obra, opta por regressar aos preceitos da produção da obra como os tinha aprendido na Slade. É através do trabalho com a sua modelo, Lila Nunes, que encena posturas até a verdade por detrás do quadro emergir.

A atuação de Gena Rowland relembra-nos as fotografias de Jean Martin Charcot no quadro do seu trabalho com mulheres históricas na escola de Salpêtrière, e pela mesma ocasião, a sua atuação encontra uma ressonância na obra *Possession*, uma série de sete quadros a pastel, desenhados À escala humana e que procuram encenar o corpo alvo de um ataque de histeria. A mesma figura desdobra-se em poses sofridas, em cima de um divã que poderemos associar à psicanálise. No último quadro, a personagem enfrenta-nos com um olhar desafiante que parece evocar uma pergunta silenciosa ou um apelo. Esta obra não nos parece desprovida de um certo erotismo implícito nas posições, nas contorções deste corpo.

A longa sequência que antecede a hospitalização de Mabel representa o auge em que a histeria se manifesta. Os gestos são descoordenados, como que sacudidos por

forças invisíveis. Os punhos cerram-se, o braço eleva-se numa ameaça. O rosto transfigura-se numa imagem animalizada. Mabel rosna, ruge. O que grita, os sons que profere parece anteceder a própria linguagem. Sabine Spielrein, paciente de Carl Jung, posteriormente psicanalista, relembra o período da sua doença em que compara um ataque histérico a um comportamento canino, convocando a imagem da Mulher Cão que se assume em todo o seu caráter animal, na sua força primária que oscila entre a agressividade de uma fisicalidade fortemente marcada e uma sexualidade explícita. Tal como este quadro, Mabel assume um comportamento mesclado de erotismo e de grotesco. Retornando à etimologia da palavra que apela para o *grutesco*, o que está escondido e posteriormente ligado às manifestações carnavalescas.

O que notamos estar por detrás dos conflitos emocionais da protagonista é um tema que se coaduna com as teorias feministas e a configuração/distribuição dos papéis sociais. Neste caso, Mabel, de tanto tentar cumprir a sua obrigação de esposa, de tanto procurar agradar, acabou por anular a sua própria identidade. Busca aprovação por parte do seu marido, da sua mãe, garantindo de que está a desempenhar as suas funções de mãe e esposa conforme as expectativas. O olhar masculino, símbolo do patriarcado, define a imagem que tem de si-própria. Após uma refeição atribulada com o seu marido e os seus colegas de trabalho em que no seu comportamento demasiado aberto, imbuído de uma intimidade injustificada, pelo simples desejo de agradar, pergunta ao seu marido: "Tell me what you want me to be. I can be that. I can be anything.", sinal de que está disposta a abdicar da sua identidade em prol do seu casamento. A resposta só virá praticamente no final do filme. É num grito que Nick lhe diz o que realmente gostaria que ela fosse: "There's nothing you can do wrong ...I just want you to be yourself!". Palavras que ecoam nas críticas que a sua sogra lhe dirige. Não tem nada para oferecer a não ser o seu vazio emocional.

Neste cenário, o filme deixa um caminho em aberto. Longe de estar curada, após outro ataque de nervos que a leva a mutilar-se em frente aos filhos, toma subitamente consciência de si, da sua situação e da força que tem dentro dela para sobreviver. "You know, I'm really nuts (...)I don't even know how this whole thing got started!". Esta afirmação sugere um final se não feliz, pelo menos, promissor. É desta constatação, desta tomada de consciência do estado doentio em que se encontra que poderá advir a verdadeira cura, a reconstrução de uma identidade devastada. É destes instintos ferozes que rugiam dentro dela para que se libertasse, desta força subversiva que enfrentou tudo

e todos, aceitando-a, que poderá caminhar para uma existência plena e realizada. É por esse motivo que este foi o filme escolhido para fechar este ciclo. Para além de relacionar-se estreitamente em termos de temática, com a obra de Paula Rego, oferece uma abertura para fora dos estereótipos e papéis estabelecidos, encenando uma mulher forte na sua fragilidade, que procura uma saída para a sua sujeição através da aceitação da sua humanidade.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, pudemos verificar que existe, de facto, uma ligação afetiva inegável entre a obra de Paula Rego e o Cinema. A sua experiência enquanto espectadora provou-nos isso mesmo. Desde muito cedo, nutriu pela Sétima Arte um gosto que a acompanhou sempre. É certo que esta assiduidade com que via filmes não podia não ter deixado algum rasto visível na sua obra. Foi frequentemente buscar inspiração nos filmes mesmo que o conteúdo da obra se tenha sempre libertado da sua fonte. As suas telas nunca constituíram uma simples ilustração ou adaptação. O processo criativo deixa marcas muito particulares, tornando cada trabalho uma manifestação de individualidade.

Nesta pesquisa, foi-nos possível encontrar um caminho que nos permitiu construir um diálogo entre a obra da pintora e o Cinema, constituindo-se como um novo polo de análise. Procurou-se propor um equivalente fílmico à suas telas dando-nos uma nova perspetiva. Foi assim possível traçar paralelos entre a sua obra e o Cinema através de preocupações em comuns, de temáticas confluentes.

Descobriu-se que existe uma confluência de temáticas que unem Pintura e Cinema, algo que se pode estender, como foi provado nos vários estudos dedicados a Paula Rego, à outros campos das artes : a literatura, o teatro,...Pois isso remete-nos à essência da obra de arte, ao seu papel expressivo. No entanto, descobrimos que existe uma ligação inegável entre a artista e alguns realizadores, nas suas preocupações, no

olhar que projetam sobre o Mundo. Buñuel será, sem dúvida nenhuma, o mais notório. No entanto, como vimos através desta escolha de filmes, outros realizadores, talvez não tão evidentes, partilharam uma visão similar, oferecendo uma forma de experienciar as pinturas de Paula Rego sob outro prisma, cumprindo o movimento embrionado nas suas telas. Acreditamos que, ao exemplo de Francis Bacon, Paula Rego pinta imagens-pulsões, em que as tensões condensadas nos corpos libertam-se, cristalizadas num momento, como que uma *explosante – fixe*.

Contudo, este caminho não era o único possível. Surgem várias outras vias possíveis à medida que se aprofunda a pesquisa. Seria interessante enveredar pelo Cinema feminista e, através da obra de Paula Rego, analisar a construção da imagem da mulher e os mecanismos que regem o olhar que sobre elas incide. Seria um ponto de partida para uma nova jornada, para novas confluências, à caminho de uma nova dimensão, de uma nova profundidade no estudo da obra de Paula Rego.

BIBLIOGRAFIA

Catálogos

- Mood, Texto de Ana Ruivo, Casa das Histórias Paula Rego, Lisboa, 2012
- O Ciclo da Vida da Virgem Maria, Museu da Presidência da República, Lisboa, 2006
- “O Corpo Tem Mais Cotovelos, Texto de Ana Ruivo, Casa das Histórias Paula Rego, 2011
- Os Anos da Proles Wall, Texto de Ana Ruivo, Casa das Histórias Paula Rego, 2011
- Paula Rego, Fondation Calouste Gulbenkian Paris/ Casa das Histórias Paula Rego, Paris, 2012
- Spellbound Art And Film, Hayward Gallery/British Film Institute, Londres, 1996

Livros

- André Bazin, Qu'est-ce que le Cinéma, Les Éditions du Cerf, 1985

- Aumont Jacques , Michel Marie, Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma, Éditions Nathan/VUel, Paris, 2001
- Aumont Jacques , O Olho Interminável, Cosac Naify, 2007
- Bettelheim Bruno , La Psychanalyse des Contes de Fées, Robert Laffont, 1976
- Bellour Raymond, Le Corps du Cinéma – Hypnoses, émotions, Animalités, P.O.L., Lonrai, 2009
- Bonitzer Pascal , Peinture et Cinéma : Décadrages, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985
- Bradley Fiona , Paula Rego, Tate Publishing, Londres, 2002
- de Lauretis Teresa , Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction, Bloomington : IndianaUniversity Press, USA, 1987
- Deleuze Gilles, Cinéma 1 - A Imagem-Movimento, Les Éditions de Minuit, 1983
- Deleuze Gilles, Francis Bacon, La Logique de la Sensation, Éditions de la Différence, Paris, 1981
- Ferreira Emília, Paula Rego, Coleção Pintores Portugueses, 2011
- Freud Sigmund , The Ego and the Id, Hogarth Press, Londres, 1927
- Macedo Ana Gabriela, Paula Rego e O Poder da Visão, Cotovia, Lisboa, 2010
- McEwen John , Paula Rego, Phaidon Press, Londres, 1996
- McEwen John, Paula Rego Behind the Scenes, Phaidon Press Limited, 2008
- Rosengarten Ruth , Compreender Paula Rego, 25 Perspetivas, ed. Fundação de Serralves/Publico, Porto, 2004
- Rosengarten Ruth, Contrariar, Esmagar, Amar, A Família e o Estado Novo na Obra de Paula Rego, Assírio e Alvim,
- Schefer Jean-Louis, Bénard da Costa João , Cinema e Pintura, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005

Artigos

- Faria Oscar, Da Beleza Convulsiva ao Devir Animal, Público, 23-10-2004
- De Samaniego Alberto Ruiz, Páginas de Carne em Arte Parte, Revista de Arte, nº48, janeiro de 2004
- Dodd Phillip, Drawn to the Dark Side, Tate, London, 1997
- Gaile Ian , The Secret Life of Snow White, The Independent, Section 2, 30-01-1996
- Lebovici Elizabeth, Le Cinéma, l'Art aux troussees, Libération, 05-03-1996
- Melo Alexandre, “A Mulher Safa-se por Ser Cão”, Expresso, 1994

- Nolasco Ana, O Grotesco com Figura do Existencialismo em Paula Rego, Idearte Revista de Teoria e Ciências da Arte, Ano I, nº 2, abril/junho 2005
- Pomar Alexandre, Mostrar o Inominável, Expresso Cartaz, 22-05-1999
- Pomar Alexandre, Paula Rego 1996, Pintura de Histórias, Tabacaria (Revista de Poesia e Artes Plásticas), nº2, ed Casa Fernando Pessoa, Lisboa, inverno, pp. 19-23.
- Pomar Alexandre, Copiar Liberta a Imaginação, Revista Expresso, 31-05-1997
- Richie Donald , Imamura Revisited, Quarterly, Vol.63, nº1/outono 2009
- Weatley Catherine , Behind the Door, S&S, Vol.20, nº8/agosto 2010

Web (Por ordem cronológica)

- <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/peinture.htm> Acedido 29-9-2011
- <http://www.cadrage.net/dossier/cinemapeinture/cinemapeinture.html> Acedido : 29-9-2011
- Cinéma et Peinture,
http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/cin%C3%A9ma_et_peinture/151598
Acedido: 29-9-2011
- Douguet Marc , Ce que la peinture fait au cinéma, Ata Fabula, Avril 2008 (Volume 9, Numéro 4), <http://www.fabula.org/revue/document4083.php> Acedido: 29-09-2011
- Peinture et cinema, Picturalité de l'image filmée, de la toile à l'écran, Collectif / Ligeia, nº 77 à 80, Association Ligeia , 2008,
http://www.bifi.fr/public/ap/compte_rendu.php?id=354&typ=0 Acedido: 29-09-2011
- Walter Benjamin , Peinture et cinéma , Le Portique [Online] , 3 | 1999 , Online em 2005, <http://leportique.revues.org/index311.html> Acedido: 29-09-2011
- David Cohen, Spellbound, Paula Rego: New Work at Marlborough,
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen12-04-96.asp
07/10/2011
- <http://www.webofstories.com/play/17636> Acedido: 28/11/2011
- De Sousa Ernesto, Cinema e Pintura, revista IMAGEM, N.º 8, setembro 1954,
<http://www.ernestodesousa.com/?p=142> – Acedido: 13-12-2011
- <http://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/> Acedido: 13-12-2011

- <http://www.justaletter.com/coursenligneandrebazincinemaetpeinture> Acedido : 14-12-2011
- <http://pt.scribd.com> Acedido: 14-12-2011
- http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/paula_rego/ Acedido: 31-01/2012
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.arte.tv/fr/2417686,CmC=2460806.html> , Acedido: 08-02-2012
- <http://www.cynephile.com/2010/04/la-barbe-bleu-bluebeard-catherine-breillat2009-or-catherine-breillat-and-the-ecole-lacanienne/> Acedido: 08-02-2012
- Michael Guillen, BLUEBEARD (LA BARBE BLEUE)—A Critical Overview, 2009, <http://twitchfilm.com/reviews/2009/04/sfiff52-bluebeard-la-barbe-bleuea-critical-overview.php> Acedido:08-02-2012
- Anna Simone Minzer, FEMINIST FILMMAKER, CLASSIC FAIRYTALE – Catherine Breillat’s Bluebeard, 2010, <http://theendofbeing.com/2010/03/25/feminist-filmmaker-classic-fairytale-catherine-breillats-bluebeard/> Acedido: 08-02-2012
- Paul Vaurs, La Sexualité féminine, 2006, <http://www.innovation-democratique.org/La-Sexualite-feminine.html>, Acedido: 19-02-2012
- Thomas Sotinel, "Venus Noire" : la Vénus dérangeante et bouleversante de Kechiche, Le Monde, 2010, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/10/26/venus-noire-la-venus-derangeante-et-bouleversante-de-kechiche_1431368_3476.html Acedido: 01-05-2012
- Nora Sayre, Movie Review – A Woman Under the Influence, New York Times, 2009, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9402E6D7143DE63BBC4C52DFB667838F669EDE> Acedido: 07-05-2012
- Roger Ebert, John Cassavetes’ A Woman Under the Influence, Chicago Sun Times, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19740314/REVIEWS/5031403010> Acedido: 7-05-2012
- Paul Brenner, A Woman Under the Influence, 2000, <http://www.filmcritic.com/reviews/1974/a-woman-under-the-influence/> Acedido: 07-05-2012
- Emanuel Levy, A Woman Under the Influence, Film Review, <http://www.emmanuellevy.com/review/a-woman-under-the-influence4/> Acedido: 07-05-2012

ANEXOS

Programa do Ciclo dedicado a Paula Rego -Yale Centre for British Art

(gentilmente cedido por Jane Nowosadko)

Paula Rego: Artist's Choice

As a child, Paula Rego's greatest treat was a visit to the cinema, and her first Walt Disney film, *Snow White and the Seven Dwarfs*, seemed to her "the discovery of a new world." Since then, Rego has been a compulsive movie-goer, whose regard for Disney is matched only by her admiration for the films of Luis Buñuel. Rego acknowledges film as her most formative visual influence, and the intense and tantalizingly ambiguous psychological dramas she creates in her work are profoundly cinematic. This series has been specially selected for the Center by Paula Rego and features films she considers particularly memorable and influential for her work.

Saturday, June 22

Snow White and the Seven Dwarfs (1937)

Directed by David Hand (83 minutes). Rated: G

Pinocchio (1940)

Directed by Hamilton Luske and Ben Sharpsteen (88 minutes). Rated: G

Sunday, June 23

Top Hat (1935)

Directed by Mark Sandrich (101 minutes). Rated: G

Monday, June 24

Los Olvidados (1950)

Directed by Luis Buñuel (85 minutes). Rated: R

Tuesday, June 25

Virgin Spring (1960)

Directed by Ingmar Bergman (89 minutes). Rated: R

Wednesday, June 26

The Servant (1963)

Directed by Joseph Losey (112 minutes). Rated: R

Thursday, June 27

Belle de Jour (1967)

Directed by Luis Buñuel (101 minutes). Rated: R

Friday, June 28

The Swimmer (1968)

Directed by Frank Perry (95 minutes). Rated: R

Saturday, June 29

L'Innocente (1976)

Directed by Luchino Visconti (112 minutes). Rated: R

Sunday, June 30

Wise Blood (1979)

Directed by John Huston (108 minutes). Rated: R

Saturday, July 6

Heavenly Creatures (1994)

Directed by Peter Jackson (99 minutes). Rated: R

Saturday, July 13

Breaking the Waves (1996)

Directed by Lars von Trier (153 minutes). Rated: R

FICHAS TÉCNICAS

El Ángel Exterminador

Ficha técnica

Título Original: El Ángel Exterminador

País de Origem: México

Duração: 95 minutos

Preto e Branco

Ano de Lançamento: 1962

Produção: Gustavo Alatriste

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, baseado numa peça de José Bergamin

Música: Raúl Lavista

Fotografia: Gabriel Figueiroa

Montagem: Carlos Savage

Elenco

Silvia Pinal

Leticia 'A Valkiria'

Enrique Rambal

Edmundo Nobile

Claudio Brook

Julio, o Mordomo

José Baviera

Leandro Gomez

Augusto Benedico

Carlos Conde

Antonio Bravo

Sergio Russell

Jacqueline Andere

Alicia de Roc

César del Campo	Alvaro, o Coronel
Rosa Elena Durgel	Silvia
Lucy Gallardo	Lucía de Nobile
Enrique García Álvarez	Alberto Roc
Ofelia Guilmáin	Juana Avila
Nadia Haro Oliva	Ana Maynar
Tito Junco	Raúl
Xavier Loyá	Francisco Avila
Xavier Massé	Eduardo
Ofelia Montesco	Beatriz
Luis Beristáin	Cristián Ugalde
Patricia Morán	Rita Ugalde
Patricia de Morelos	Blanca
Bertha Moss	Leonora

The Maids

Ficha técnica

Título Original: The Maids

País de Origem: Estados Unidos/ Reino Unido

Duração: 95 minutos

Cor

Ano de Lançamento: 1975

Produção: Robert Enders, Gordon Scott

Realização: Christopher Miles

Argumento: Christopher Miles, Robert Enders, baseado na peça *Les Bonnes* de Jean Genet

Música: Laurie Johnson

Fotografia: Douglas Slocombe

Montagem: Peter Tanner

Elenco

Glenda Jackson

Solange

Susannah York

Claire

Vivien Merchant

Madame

Mark Burns

Monsieur

Barbe Bleue

Ficha técnica

Título Original: Barbe Bleue

País de Origem: França

Duração: 80 minutos

Cor

Ano de Lançamento: 2009

Produção: Sylvette Frydman; Jean-François Lepetit

Realização: Catherine Breillat

Argumento: Catherine Breillat, baseado no conto homónimo de Charles Perrault

Fotografia: Vilko Filac

Montagem: Pascale Chavance

Elenco

Dominique Thomas	Barbe Bleue
Lola Créton	Marie-Catherine
Daphné Baiwir	Anne
Marilou Lopes-Benites	Catherine
Lola Giovannetti	Marie-Anne
Farida Khelfa	A Madre Superiora
Isabelle Lapouge	A Mãe
Suzanne Foulquier	Irmã Barbe
Laure Lapeyre	Ida

Nippon Konchûki

Ficha técnica

Título Original: Nippon Konchûki

País de Origem: Japão

Duração: 95 minutos

Preto e Branco

Ano de Lançamento: 1963

Produção: Kano Otsuka; Jirô Tomoda

Realização: Shôhei Imamura

Argumento: Shôhei Imamura, Keiji Hasebe

Música: Toshirô Mayuzumi

Fotografia: Shinsaku Himeda

Montagem: Matsuo Tanji

Elenco

Emiko Aizawa

Rui

Masumi Harukawa

Midori

Sachiko Hidari

Tome Matsuki

Emiko Higashi

Kane

Daizaburo Hirata

Kamibayashi

Seizaburô Kawazu

Karasawa

Teruko Kishi

Rin

Tanie Kitabayashi

Madam

Kazuo Kitamura

Chuji

Asao Koike

Sawakichi

Hiroyuki Nagato

Matsunami

Shôichi Ozawa

Ken

Sumie Sasaki

En

Taiji Tonoyama

Foreman

Shigeru Tsuyuguchi

Honda

Jitsuko Yoshimura

Nobuko

Vénus Noire

Ficha técnica

Título Original: Vénus Noire

País de Origem: França / Itália / Bélgica

Duração: 162 minutos

Cor

Ano de Lançamento: 2010

Produção: Charles Gillibert, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz

Realização: Abdellatif Kechiche

Argumento: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix

Música: Slaheddine Kechiche

Fotografia: Lubomir Bakchev

Montagem: Ghalia Lacroix, Albertine Lastera, Camille Toubkis

Elenco

Yahima Torres	Saartjie Baartman
Andre Jacobs	Hendrick Caesar
Olivier Gourmet	Réaux
Elina Löwensohn	Jeanne
François Marthouret	Georges Cuvier
Michel Gionti	Jean-Baptiste Berré
Jean-Christophe Bouvet	Charles Mercailier
Jonathan Pienaar	Alexander Dunlop
Jean-Jacques Moreau	Henri de Blainville

Ralph Amoussou	Harry
Alix Serman	Matthew
Patrick Albenque	Zachary Macaulay
Christian Erickson	Lord Ellenborough
Nigel Hollidge	Maître Gazely
Paul Bandey	O Procurador-Geral
Philip Schurer	Peter van Wageninge
Robert Dauney	Thomas Gisborne
Paul Ryan	O Juiz Le Blanc
Natania van Heerden	Leslie Stanzler
Geoffrey Carey	O Padre
Cathy Darietto	Mme Campanile
Christian Prat	Monsieur Campanile

Giulietta degli Spiriti

Ficha técnica

Título Original: Giulietta degli Spiriti

País de Origem: Itália/ França

Duração: 148 minutos

Cor

Ano de Lançamento: 1965

Produção: Henry Deutschmeister, Clemente Fracassi, Angelo Rizzoli

Realização: Federico Fellini

Argumento: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Enio Flaiano, Brunello Rondi

Música: Nino Rota

Fotografia: Gianni Di Venazo

Montagem: Ruggero Mastroianni

Elenco

Giulietta Masina	Giulietta Boldrini
Sandra Milo	Suzy / Iris / Fanny
Mario Pisu	Giorgio
Valentina Cortese	Valentina
Valeska Gert	Pijma
José Luis de Vilallonga	Amigo de Giorgio
Friedrich von Ledebur	Medium
Caterina Boratto	Mãe de Giulietta
Lou Gilbert	Avô
Luisa Della Noce	Adele
Silvana Jachino	Dolores
Milena Vukotic	Elisabetta

A Woman Under the Influence

Ficha técnica

Título Original: A Woman under the Influence

País de Origem: Estados-Unidos

Duração: 155 minutos

Cor

Ano de Lançamento: 1974

Produção: Charles Gillibert, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz

Realização: John Cassavetes

Argumento: John Cassavetes

Música: Bo Harwood

Fotografia: Mitch Breit, Caleb Deschanel

Montagem:

Elenco:

Peter Falk

Nick Longhetti

Gena Rowlands

Mabel Longhetti

Fred Draper

George Mortensen

Lady Rowlands

Martha Mortensen

Katherine Cassavetes

Margaret Longhetti

Matthew Labyorteaux

Angelo Longhetti

Matthew Cassel

Tony Longhetti

Christina Grisanti

Maria Longhetti

O.G. Dunn

Garson Cross

Mario Gallo

Harold Jensen

Eddie Shaw

Dr. Zepp

Angelo Grisanti

Vito Grimaldi

Charles Horvath

Eddie

James Joyce

John Finnegan

Bowman

Clancy